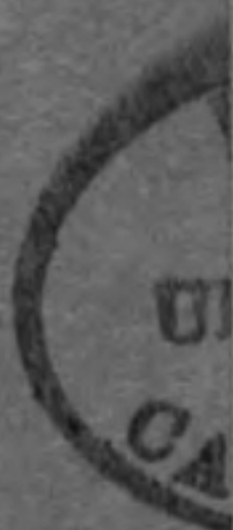
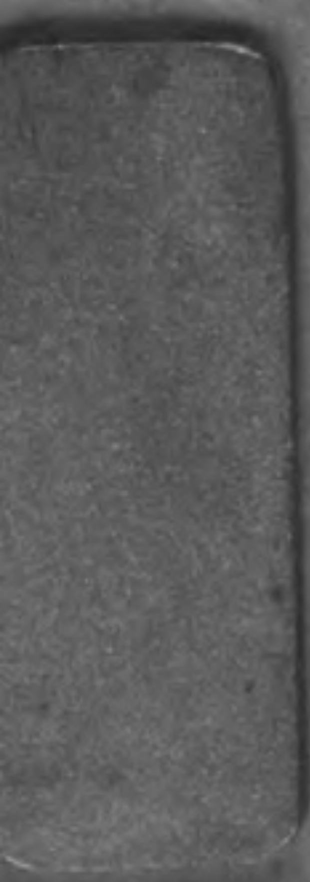








ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN VON KARL VORETZSCH

XX

DIE LIEDER DER MAUMARIÉE
SEIT DEM MITTELALTER

VON

RUDOLF DÄHNE



MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1933

ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. KARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

XX

RUDOLF DÄHNE

DIE LIEDER DER MAUMARIÉE SEIT DEM MITTELALTER



MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1933

DIE LIEDER DER MAUMARIÉE
SEIT DEM MITTELALTER

VON

RUDOLF DÄHNE



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1933

Printed in Germany

Buchdruckerei Heinrich John, Halle (Saale)

Inhaltsübersicht.

Literaturverzeichnis.[1])

A. Texte und sammlungen.

Appel, Carl, Provenzalische chrestomathie, Leipzig[6] 1930.

Arbaud, Damase, Chants pop. de la Provence, 2 bde., Aix 1862/64.

Arnaudin, Félix, Chants pop. de la Grande-Lande, Paris 1912.

Atger, A., Poésies pop., in R. d. l. r. VI (1874).

Barbillat, Emile, et Touraine, Laurian, Chansons pop. dans le Bas-Berry, 5 bde., Châteauroux 1930/31. (Bas-Berry.)

Bailleux et Dejardin, Choix de chansons et poésies wallonnes (Pays de Liège), Liège 1844. (B. D.)

Bartsch, Karl, Altfranzösische romanzen und pastourellen, Leipzig 1870. (R. P.)

— Grundriß zur geschichte der provenzalischen literatur, Elberfeld 1872.

— Französische volkslieder des 16. jahrhunderts, in Zs. f. r. Ph. V (1881).

— Alte franz. volkslieder (übersetzung), Heidelberg 1882.

— Chrestomathie provençale, sixième édition entièrement refondue par Eduard Koschwitz, Marburg 1904.

Beauquier, Charles, Chansons pop. rec. en Franche-Comté, Paris 1894.

Beaurepaire-Froment, E. de, Chansons pop. du Quercy, in Trad. V (1891), IX (1896/97).

— Chansons du Caorsin, in Trad. X (1900), XI (1901).

Bédier, Joseph, Les chansons de Colin Muset, Paris 1912, in Les class. franç. du moyen âge VII.

Bladé, M. Jean-François, Poésies pop. en langue française. Recueillies dans l'Armagnac et l'Agenais, Paris 1879. (Bladé, Armagnac.)

— Poésies pop. de la Gascogne, 3 bde., Paris 1881/82, in Les littératures pop. de toutes les nations V—VII. (Bladé.)

Blanchet, Léon, et Plandadis, Johannes, Chansons pop. du Limousin, Paris 1905.

Borderie, Arthur de la, Chansons pop. de la Haute-Bretagne, in Rev. de Bretagne, de Vendée et d'Anjou XII (1894), XIII (1895).

Brakelmann, Julius, Die altfranzösische liederhandschrift Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern, im Archiv XLI (1867) bis XLIII (1868).

[1]) Wo mißverständnisse ausgeschlossen sind, werden die sammlungen unter den namen ihrer herausgeber zitiert; abweichende abkürzungen sind in den klammern vermerkt.

— Les plus anciens chansonniers français, Paris I 1870, II Marburg 1891.
Buchon, Max, Chants pop. de la Franche-Comté, Paris 1878.
Bujeaud, Jérôme, Chants et chansons pop. des provinces de l'Ouest, 2 bde., Niort 1866.
Carnoy, E. Henry, Littérature orale de la Picardie, Paris 1883, in Les litt. pop. XIII.
Cénac-Moncaut, Littérature populaire de la Gascogne, Paris 1868. (C. M.)
Chaminade, Eug., et Casse, E., Chansons patoises du Périgord, Paris 1905, in Recueil de chants pop. de la France. Publiés par la Schola Cantorum, bd. 1 u. 2. Ebenfalls in Rev. de phil. franç. XVII (1903), XIX (1905).
Champfleury-Weckerlin, Chansons pop. des provinces de France, Paris 1860. (Champfleury.)
Crane, Thomas Frederick, Chansons pop. de la France, New York, London 1891.
Coussemaker, E. de, Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, Paris 1872.
Daymard, Joseph, Vieux chants pop. rec. en Quercy, Cahors 1889. (Daym.)
Decombe, Lucien, Chansons pop. rec. dans le département d'Ille-et-Vilaine, Rennes 1884.
Doncieux, George, Le Romancéro pop. de la France, Paris 1904.
Duine, F., Les chansons pop. du pays de Dol, in Annales de Bretagne XIII (1897/98), XIV (1898/99).
Dumersan (Théophile), Chansons et rondes enfantines, Paris 1846. (Dum. Enf.)
— Chants et chansons pop. de la France, 3 bde., Paris 1848.
Fergus, Les chansons et les cérémonies pop. du mariage, in La nouvelle Revue XLIII (1886).
Fleury, Jean, Littérature orale de la Basse-Normandie, Paris 1883, in Les litt. pop. XI.
Gasté, A., Chansons normandes du XVe siècle, Caen 1866. (G.)
Gennep, A. van, Légendes, chansons, jeux, coutumes et croyances de la Haute-Savoie, in Mercure de France 87 (1910).
Gennrich, Friedrich, Rondeaux, virelais und balladen aus dem ende des 12., dem 13. und ersten drittel des 14. jahrhunderts mit den überlieferten melodien. Dresden 1921, Göttingen 1927, bd. 43 u. 47 der Gesellschaft f. rom. Lit. (Gen. Rond.)
— Die altfranzösische rotrouenge, Halle 1925. (Gen. Rotr.)
Gérold, Théodore, Le manuscrit de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XVe siècle, Strasbourg 1921.
— Chansons pop. des XVe et XVIe siècles, avec leurs mélodies, Strasbourg, bd. 190/92 der Bibliotheca Romanica. (Gérold 15. 16. jahrh.)
Guillon, Charles, Chansons pop. de l'Ain, Paris 1883.

Haupt, Moriz, Französische volkslieder, Leipzig 1877.

Indy, Vincent d', et Tiersot, Julien, Chansons opp. rec. dans le Vivarais et le Vercors, Paris 1892; ebenfalls in R. d. tr. p. VII (1892).

Jacobsthal, Gustav, Die texte der liederhandschrift von Montpellier H. 196, in Zs. f. r. Ph. III (1879), IV (1880).

Jeanroy, Alfred, Les chansons de Guillaume IX, Paris 1913, in Les class. franç. IX.

Jouve, Louis, Chansons en patois vosgien, Epinal, Remiremont 1876.

Keller, Adelbert, Romvart, Mannheim, Paris 1844.

Kuhff, Ph., Les enfantines du „Bon pays de France", Paris 1878.

Lamarque de Plaisance, A., Usages et chansons pop. de l'ancien Bazadais, Bordeaux 1845.

Lambert, Louis, Chants et chansons pop. du Languedoc, 2 bde., Paris 1906.

— Chants de travail, in R. d. l. r. LI (1908).

Ledieu, Alcius, Traditions pop. de Démuin, Paris 1892.

Le Duc, Philibert, Chansons et lettres patoises bressanes, bugeysiennes et dombistes, Bourg-en-Bresse 1881.

Le Héricher, Ed., Littérature pop. de Normandie, Avranches 1884. Ebenfalls in Mémoires de la société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain VII (1885).

Loes, Ceresole de, Chansons valaisannes, Schweiz. Arch. IV (1900).

Luzel, F. M., Chants pop. de la Basse-Bretagne, Lorient, t. I (1868) t. II (1874).

Mätzner, Eduard, Altfranzösische lieder, Berlin 1853.

Mahn, C. A. F., Die werke der troubadours, 4 bde., Berlin 1846/53.

— Gedichte der troubadours, 4 bde., Berlin 1856/73.

Marelle, Charles, Contes et chants pop. en France, Arch. LVI (1876).

Menu, Henri, Chansons pop. du Nord de la France, in Trad. IX (1896/97).

Meyer, Rud. Adelbert, Französische lieder aus der Florentiner handschrift Strozzi-Magliabecchiana Cl. VII. 1040. Halle 1907. Beihefte zur Zs. f. r. Ph. 8 (1907).

Millien, Achille, Chants et chansons, 3 bde., Paris 1906/10. (Mil.)

Montel, A., et Lambert, L., Chants pop. du Languedoc, Paris 1880.

Orain, Adolphe, Glossaire patois du département d'Ille-et-Vilaine, Paris 1886.

Orain, Folk-Lore de l'Ille-et-Vilaine, 2 bde., Paris 1897/98, in Les litt. pop. XXXIII u. XXXIV.

Paris, Gaston, Chansons du XVe siècle, Paris 1875, in Soc. d. a. t. fr. (G. P.)

Pifteau, Benjamin, Oeuvres de C. Marot, 4 bde., Paris ohne datum.

Pineau, Léon, Le Folk-Lore du Poitou, Paris 1892.

Poueigh, Jean, Chansons pop. des Pyrénées françaises, Paris 1926.

Puymaigre, le comte de, Chants pop. rec. dans le pays messin, 2 bde., Paris 1881. (P. P. M.)

Quépat, Nérée, Chants pop. messins, Paris 1878.

Queux, de Saint-Hilaire, le marquis de, Oeuvres complètes de Eustache Deschamps, Paris 1878 ff., in Soc. d. a. t. fr.

Raynaud, Gaston, Recueil de motets français des XII e et XIII e siècles, 2 bde., Paris 1881/83. (Mot.)

Ritz, Jean, Chansons pop. de la Haute-Savoie, in Rev. savoisienne XXXVI (1895) — XXXIX (1898).

— Les chansons pop. de la Haute-Savoie, deuxième édition, Annecy 1900.

Rivarès, Frédéric, Chansons et airs pop. du Béarn, Pau 1844.

Rolland, Eug., Chansons de la Bretagne, Almanach des trad. pop. I (1882).

— Rimes et jeux de l'enfance, Paris 1883, in Les lit. pop. XIV.

— Recueil de chansons pop., 6 bde., Paris 1883 ff. (Rld.)

Römer, L., 12 französische lieder aus dem 16. jahrhundert, in Frankfurter neuphil. Beiträge 1887.

Rossat, Arthur, Chants patois jurassiens, Schweiz. Arch. III (1899) — VII (1903).

Sébillot, Paul, Littérature orale de la Haute-Bretagne, Paris 1881, in Les lit. pop. I. (Séb., Hte. Bret.)

— Littérature orale de l'Auvergne, Paris 1898, in Les lit. pop. XXXV. (Séb., Auv.)

— Chansons de la Haute-Bretagne, in R. d. tr. p. XXI (1906).

Servettas, Cl., Chants et chansons de la Savoie, Paris 1910. (Servettas)

— Chansons rustiques savoyardes. Les chansons d'amours, in Rev. savoisienne L (1909) — LI (1910).

Soleville, M. E., Chants pop. du Bas-Quercy, Paris 1889. (Sol.)

Spanke, Hans, Eine altfranzösische liedersammlung, Halle 1925, in Rom. Bibl. bd. 24.

Steffens, Georg, Die altfranzösische liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308, im Arch. XCVII (1896) — XCIX (1897).

Stimming, Albert, Die altfranzösischen motette der Bamberger handschrift, Dresden 1906, Ges. f. rom. Lit. XIII.

Tarbé, Prosper, Romancéro de Champagne, 5 bde., Reims 1863/64.

Terry, Léonard, Chaumont, Léopold, Recueil d'airs de cramignons et de chansons pop. à Liège, Liège 1889. (Cram.)

Tiersot, Julien, Mélodies pop. des provinces de France. Publiées en huit séries de dix chansons chacune, Paris 1887 ff. (Tiersot, Mél. pop.)

— Chansons pop. rec. dans les Alpes françaises, Grenoble, Moutiers 1904. (Tiersot, Alp. fr.)

Trébucq, Sylv., La chanson populaire en Vendée, Paris 1896. (Tréb., Vend.)

— La chanson populaire et la vie rurale des Pyrénées à la Vendée, 2 bde., Bordeaux 1912. (Tréb.)

Ulrich, Jaques, Chansons pop. françaises, librairie Renger (ohne ort und datum).

Villemarqué, Th. de la, Barzas-Breiz. Chants pop. de la Bretagne, 2 bde., Paris 1839.

Wackernagel, Wilhelm, Altfranzösische lieder und leiche, Basel 1846.

Weckerlin, J. B., L'ancienne chanson pop. en France, Paris 1887. (W.)

— Chansons pop. du Pays de France, 2 bde., Paris 1903. (Weck., P. de Fr.)

Folkloristische zeitschriften.

Mélusine, recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages, Paris 1887 ff. (Mél.)

Revue des traditions populaires, Paris 1886 ff. (R. d. tr. p.)

La Tradition, revue générale des contes, légendes, chants, usages, traditions et arts populaires, Paris 1887 ff. (Trad.)

Sammlungen in diesen zeitschriften wie auch in allen übrigen, die für die volkskunde weniger bedeutung haben, sind, soweit sie mehrere Mm.-lieder enthalten, in der soeben gegebenen bibliographie unter dem namen des sammlers verzeichnet; nicht dagegen sind solche aufgeführt, welche entweder unbrauchbar sind oder nur eine vereinzelte Mm. enthalten. Diese lieder werden dann an der für sie in frage kommenden stelle innerhalb der abhandlung erwähnt.

B. Abhandlungen und literaturgeschichten.

Beaurepaire, Eugène de, Etude sur la poésie populaire en Normandie, Avranches, Paris 1856.

Bédier, Joseph, Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge, in Revue des deux mondes CXXXIV (1896).

Coussemaker, E. de, L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, Paris 1865.

Fink, Paul, Das weib im französischen volksliede, Berlin 1904.

Fröhlich, Hilar, Der dialog im französischen volkslied, Diss. Greifswald 1913.

Gaspary, Adolf, Geschichte der italienischen literatur, 2 bde., Sraßburg 1885/88.

Gérold, Théodore, L'art du chant en France au XVIIe siècle, Strasbourg 1921.

Gröber, Gustav, Die altfranzösischen romanzen und pastourellen, Zürich 1872.

Hatzfeld, Helmuth, Die französische lyrik, in Handbuch der Frankreichkunde, herausgegeben von Paul Hartig und Wilhelm Schellberg, 2 bde., Frankfurt/Main 1928/30, t. I 147—202.

Jeanroy, Alfred, Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, Paris 1889. Derselbe in Petit de Juleville, Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, t. I.

Meier, John, Kunstlieder im volksmunde, Halle 1906.

Morf, Heinrich, Das französische volkslied, im Archiv CXI (1903).

Olschki, Leonardo, Die romanischen literaturen des mittelalters, in Walzels Handbuch der literaturwissenschaft.

Parducci, Amos, La canzone di „mal maritata" in Francia nei secoli XV—XVI, in Romania 38 (1909), p. 286—325.

Paris, Gaston, Les origines de la poésie lyrique en France, Journal des Savants 1891/92, auch sep. 1892.

Preime, August, Die frau in den altfranzösischen fabliaux. Diss. Göttingen 1901.

Puymaigre, le comte de, Folk-lore, Paris 1885.

Sandison, Helen Estabrook, The chansons d'aventure in Middle English, Bryn Mawr College Monographs. Monograph series, vol. XII, Pennsylvania 1913.

Sébillot, Paul, Le-folk-lore de France, 4 bde., Paris 1904 ff.

Suchier, Hermann, und Birch-Hirschfeld, A., Geschichte der französischen literatur von den ältesten zeiten bis zur gegenwart, 2 bde., Leipzig und Wien [2]1913.

Tiersot, Julien, Histoire de la chanson pop. en France, Paris 1889.

Vicaire, Gabriel, Etudes sur la poésie pop., Paris 1902.

— La poésie pop. en Bresse et en Bugey, in La nouvelle Revue XCIV (1895).

Voretzsch, Karl, Einführung in das studium der altfranzösischen literatur. Halle [3]1925.

Wiese, Berthold, und Pèrcopo, Erasmo, Geschichte der italienischen literatur von den ältesten zeiten bis zur gegenwart, Leipzig und Wien 1899.

Einleitung.

1. Die Maumariée im mittelalter.

Allgemeine beschreibung. Das häufigste und beliebteste thema der mittelalterlichen, höfischen gattung der „chansons à personnages“ bilden zweifellos die lieder der „Maumariée“.[1] Der erste, der versuchte, sie von den anderen liedern abzusondern, war Gustav Gröber. Er nannte sie sons d'amor[2]. Seine kurzen ausführungen fanden jedoch widerspruch: zuerst in Jeanroys grundlegender abhandlung „Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge“[3]) und dann in den zwei jahre später liegenden besprechungen dieses buches durch G. Paris.[4] Während Jeanroy diese lieder „chansons dramatiques“ nannte, zieht G. Paris die bezeichnung „chansons à personnages“ vor. Darüber, daß es sich in der hauptsache um die lieder der Mm. handelt, sind sich jedoch alle drei einig.

Wie schon aus dem namen hervorgeht, steht im mittelpunkt die unglücklich verheiratete frau. Da es sich hier um konventionelle kunstdichtung handelt, deren themen fast zur formel erstarrt sind, so ist es nicht verwunderlich, daß sich diese lieder untereinander in ihrer grundauffassung gleich sind. Das charakteristikum aller ist die untreue der frau. Offen gesteht sie, daß sie ihren mann betrogen habe oder daß sie ihn mit ihrem freunde hintergehen werde:

---

1) In der folge als Mm. abgekürzt.

2) Gustav Gröber, Die altfranzösischen romanzen und pastourellen, Zürich 1872.

3) Paris 1889.

4) Journal des Savants 1891 p. 674—88, 729—42; 1892 p. 155—67, 407—29, auch sep. 1892.

Soufrés, maris, et si ne vos anuit,
demain m'arés et mes amis anuit. (R. P. I, 22) [1, 2]

Dies hält sie für ihr gutes recht, denn verwundert fragt sie, weshalb ihr mann sie schlage, da sie doch nichts böses getan habe:

Je ne li ai rienz mesfait
ne riens ne li ai mesdit
fors c'acolleir mon amin
soulette. (R. P. I, 23) [3]

Aber nicht nur allein aus der auffassung heraus, daß ihr mann nur aus dem grunde, weil er eben ihr mann ist, betrogen werden kann und muß, tut sie es, sondern auch aus rache, weil er sie schlägt [4]) oder eifersüchtig bewacht [5]). Nur abscheu und haß empfindet sie gegen ihn [6]), und verärgert erzählt sie von seiner zudringlichkeit:

Mout m'anuie, ma douce suer,
quant li jalous ou lit m'asaut. (R. P. I, 36)

Im gegensatz dazu beklagt sie sich an anderer stelle über vernachlässigung und teilnahmlosigkeit von ihm, wie aus der unterhaltung mit ihrem freunde hervorgeht:

Trois fois li fis sens defaillir
le jeu c'on appelle d'amors.
Elle moi dist: „Biaus dous amis,
onkes mes maris a nul jor
ne fist vers moi, je vos plevis,
por coi dëust avoir m'amor." (R. P. I, 69) [7]

So treu und ergeben sie ihrem freunde ist, so haßerfüllt ist sie gegen ihren mann:

---

1) Übers. Bartsch, Afr. Volkslieder p. 119. Vergl. R. P. I, 24, 2; 35, 7—8; 42, 17; 45, 19; Mot. I, p. 10, 73—74; p. 232, 7—8; Mot. II, p. 5, XV, 3; p. 96, XIII, 1—3; Steffens, Arch. XCIX (1897) p. 374.

2) Zahlen bei der angabe von zitaten bedeuten, wenn in den sammlungen die lieder numeriert sind, die nummer des betr. liedes, sonst die seitenzahl.

3) Übers. Bartsch, Afr. V. p. 117.

4) Vergl. R. P. I, 23, 11; 24, 3—4.

5) R. P. I, 48, 17—20, zitat s. u. vergleich.

6) Vergl. R. P. I, 25, 9—10; I, 68, 43; ähnlich sind: R. P. I, 41, 41—44; 49, 59; 64, 15—18.

7) Mahn, Werke II, p. 55.

Li jalous
envious
de cor rous
morra,
et li dous
savourous
amourous
m'avra. (R. P. I, 51)

Nichts kann sie von jenem abbringen, und selbst wenn der „jalous" vor ärger sterben sollte. [1])

Der tod des verhaßten ist ihr ganz recht, wie aus einem kehrreim ersichtlich ist:

Plëust a Dieu que chascune de nous
Tenist la pieau de son mari jalouz! (Mot. I, 130) [2])

Zu diesen zügen gesellen sich in einigen liedern noch die klagen, daß die jungen mädchen gegen ihren willen verheiratet worden sind, [3]) und so verwünschen sie den, dem sie es zu verdanken haben:

Honis soit qui a vilain me fist doner. (R. P. I, 68) [4])

Nur in zwei fällen ist sie ausnahmsweise mit ihrem manne zufrieden, aber hier handelt es sich um eine bewußte gegenüberstellung verschiedener frauen, von denen die eine mit ihrem manne zufrieden und die andere unzufrieden ist. [5])

Der m a n n ist als eifersüchtiger „vilain" geschildert, der seine frau bewacht und sie von aller welt abschließen will:

Il siet tote jor a l'uis.
quant je siec a la fenestre,
tant est mauvais et requis. (R. P. I, 67) [6])

---

[1]) R. P. I, 26, 11—16; 39, 32—33; 42, 13—18; 49, 42—43; 65, 33—36; 67, 37—39; Mot. I, p. 8, VI, 87—88; p. 126, XCVIII, 25—26; p. 139, CXII, 11—13; p. 176, CLIX, 11—13; Mot. II, p. 30, LXXXII, 5—6.

[2]) Vergl. R. P. I, 51, 9 ff. Bartsch, Chrest. pr. 269, 23.

[3]) Vergl. R. P. I, 45, 15—16; 49, 39—41; 64, 15; 69, 8—9; Mot. II, p. 30, LXXXII, 2.

[4]) Ähnlich: R. P. I, 72, 13—14.

[5]) R. P. I, 21, 8—9; 67, 29—30.

[6]) Vergl. R. P. I, 25, 3—5; 36, 8; 38, 18; 48, 17—18; Spanke 255, 12.

Selbstverständlich schlägt er sie, sei es ohne grund, sei es, um sie für ihr verhalten zu züchtigen.[1])

Auf eine andere art gedenkt er sie zu strafen, indem er ihr androht, daß sie schlecht gekleidet gehen müsse:

Mavaise robe en avreis
et livrexon petite. (R. P. I, 35)[2])

An anderer stelle wird von ihm gesagt, daß er nur sinn für geld hat:

qui ne fet fors aüner or et argent. (R. P. I, 64)

Diese abstoßenden züge werden bisweilen noch durch eine ähnliche schilderung seines äußeren verstärkt, so redet sie ihn z. b. an:

Vilains bossus et malestrus
et toz plains de graipaille. (R. P. I, 35)

Eine andere sagt:

Il n'a cortoisie en li
ne joliveté. (Mot. I, p. 139, CXII)

Eine kurze, treffende, zusammenfassende schilderung von dem manne gibt G. Paris: „. . . . le mari est un tyran grotesque, appelé le vilain, le jaloux, qui rend sa femme malheureuse parcequ'il n'est pas assez jeune ou assez aimable, qui l'injurie, la menace de l'enfermer, de la mal vêtir, qui la bat, mais qui n'en est que plus sûr du sort qui l'attend.“ [3])

Der größte gegensatz zum manne ist der freund. Er ist es, welcher der frau für jenen ersatz bieten muß. Seine eigenschaften werden im allgemeinen nicht beschrieben; es läßt sich jedoch denken, daß er das ideal der frau verkörpert. In den meisten liedern wird sein vorhandensein nur von der frau erwähnt, die sich zu ihm bekennt oder sich seiner liebe rühmt. Seltener handelt er selbst, sei es, daß der dichter ihn bei einem zusammensein mit der frau belauscht, oder sei es, daß der dichter selbst der freund ist und seine eigenen abenteuer mit ihr beschreibt. Während im allgemeinen angenommen werden kann, daß er seiner freundin treu bleibt, verläßt er sie in den letzten fällen, nachdem er sein vergnügen bei ihr

---

1) R. P. I, 23, 1; 24, 4; 26, 12; 45, 28; 67, 6; 68, 18 u. a. m.
2) Vergl. R. P. I, 41, 34; 42, 19.
3) G. Paris, J. d. S. 1891, p. 682.

gefunden hat. Eine ausnahme bildet das verhalten Garniers, der seine freundin beschützt:[1])

Garnier ki frestelle,
en oï l'efroi,
si vint au bergier,
k'est de grant deroi,
de son frestel les l'oïe
li a doné tel rongnie
k'il le fist verser. (R. P. II, 27)

Ähnlich vertraut eine andere auf ihren freund, die ihrem manne droht:

S'or i venoit mes amis,
a cui je sui otroiïe,
vos seriés ja mal baillis. (R. P. I, 41)

Nach G. Paris[2]) lassen sich außer dem reinen monolog fünf darstellungsarten erkennen, in denen die lieder verfaßt sind:

1. der dichter hört die klagen der frau über ihren mann;[3])
2. der dichter wohnt dem streit zwischen mann und frau bei;[4])
3. der dichter wohnt dem treffen zwischen frau und freund bei, die ihre gedanken über den mann austauschen;[5])
4. der dichter selbst tröstet oder versucht die frau zu trösten, deren klagen er hört[6]) oder hervorruft[7]);
5. der dichter wohnt der unterhaltung zweier frauen bei, die sich ihre klagen erzählen.[8])

Als ausnahme bezeichnet G. Paris R. P. I, 21, wo es sich um drei frauen handelt; es finden sich jedoch bei Raynaud noch zwei weitere beispiele, in denen ebenfalls drei frauen auftreten.[9]) Für spätere variationen hält er es, wenn der dichter

---

1) Bemerkenswert ist, daß dies die einzige mittelalterl. Mm. ist, die in hirtenkreisen spielt.

2) J. d. S. 1891, p. 682—83.

3) R. P. I, 51, 68, 72.

4) R. P. I, 35, 41, 42, 45.

5) R. P. I, 38, 65.

6) R. P. I, 69.

7) R. P. I, 49, 64.

8) R. P. I, 48, 67, 47, 36.

9) Mot. I, p. 130, 131.

unzufriedene nonnen anstelle der Mm. klagen hört[1]), wenn es sich um ein mädchen handelt, das guter hoffnung ist und nach seinem freunde ruft[2]), oder wenn es eine dame ist, welche den dichter trifft, ihn aber aus treue zu ihrem freunde nicht erhört[3]). Sehr originell beschreibt Colin Muset sein abenteuer[4]), und als letzte variation bezeichnet G. Paris ein lied, in welchem der dichter einen ritter klagen hört und ihn tröstet[5]). Eine sehr entfernte variante schildert nach Jeanroy die klagen der frau, deren freund nach dem heiligen lande gezogen ist. Ein beispiel dafür findet sich in seinem anhang abgedruckt.[6])

Wegen sinnverwandter verhältnisse zwischen frau und eifersüchtigem mann seien hier einige ähnliche lieder genannt, in welchen der dichter seine liebe zu einer verheirateten frau bekennt und dabei auch schildert, wie sich der eifersüchtige ehemann, der ihm im wege ist, zu seiner frau verhält; so sagt Jausbert de Puycibot von seiner freundin in einem prov. liede:

De gaug camgera·l marit brau
Per un avinen, franc e bo,
Que la bat quan ieu venc ni vau
Ni sap mon cor en sa maiso.

(Jausbert de Puycibot. éd. p. William P. Shepard, Les class. franç. t. 46 p. 28)

Ein anderer dichter erzählt:

Mout me desagree
De lai belle nee
Qui ait marit si savage:
Uns cinges marages
N'est pais si contrefais d'asseis,
Ne ne puet estre troveis
Si fais com il est.

(Les Estampies françaises. éd. p. Walter O. Streng-Renkohnen, Les class. franç. t. 65 p. 12)

---

1) R. P. I, 33; 34.
2) R. P. I, 43.
3) R. P. I, 70; II, 96.
4) R. P. I, 73.
5) R. P. I, 61, 5 ff.
6) p. 498.

Und ein dritter berichtet:

Certes se li cous savoit ce que je li porchace,
Je croi bien qu'il s'ocirroit de coutel ou de mace,
Puis que sa fame mescroit bien est droiz qu'en li face
Honte et mal et vilanie a grans plentés!

(Gennrich, Die altfranz. rotr. p. 40)

Eine ähnliche schilderung der frau, die sich einem unbekannten hingibt, wie in den liedern, in welchen der dichter der freund ist, findet sich in einigen prahlliedern, in denen sich die dichter ihrer erfolge bei den lüsternen ehefrauen rühmen.[1]) Jedoch sind diese lieder bereits eine satire auf die weibliche sinnlichkeit und sind keineswegs mehr im sinne der frau verfaßt, die ihre ehe verwünscht und sich als Maumariée fühlt.

Die fragen über alter, entstehung und verbreitung der Mm.-lieder haben bereits Gröber, Jeanroy, G. Paris und andere beschäftigt.

Gemeinsamer ansicht ist man über das alter der kunstmäßigen lieder, die in ihrer überlieferten form verhältnismäßig jung sind. Die mehrzahl gehört dem 13. jahrhundert an. Gröber begründet dies mit der annahme, daß die verfasser bürgerliche dichter des 13. Jahrhunderts sind (Richart de Semili, Willaumes li Viniers). Jeanroy sagt: „En général, ils semblent plus modernes que beaucoup de pastourelles; l'assonance n'apparaît que très rarement dans les pièces qui méritent ce nom (Sons)[2]); elle est très fréquente dans les pastourelles.“[3]) G. Paris führt als gründe an: 1. die namentlichen dichter gehören alle dem 13. Jahrhundert an; 2. die kunstvollen und gekünstelten reime deuten auf das 13. jahrhundert; 3. die art, die lieder mit kehrreimen, die tanzliedern entnommen sind, zu versehen, ist dem 13. jahrhundert eigen.[4])

[1]) Farai un vers, pos mi somelh, Jeanroy, Les chans. de Guillaume IX in Les class. franç. t. 9, p. 8; Mahn, Werke I p. 5; Appel, 6. Aufl. p. 95; Quant je voi yver retorner, Lors me voudroie sejorner. J. Bédier, Les chans. de Colin Muset in Les class. franç. t. 7, p. 27.

[2]) R. P. I, 69.

[3]) Jeanroy, p. 9.

[4]) J. d. S. 1891, p. 682.

Über die entstehung formulierte zuerst Gröber eine theorie[1]), in der er behauptet: „Die sons d'amors entstammen einer zeit, wo der gegensatz zwischen dem adel und dem erwachenden bürgerlichen stand im gesellschaftlichen leben deutlicher hervortrat, wo beide sich zu vergleichen und zu rivalisieren anfingen und der letztere dem ersteren ein hindernis in seinen genüssen und amüsements wurde . . . . Bei dem ritter bildete sich der geschmack am galanten abenteuer aus, bei der bürgerlichen frau erwuchs das bedürfnis nach dem „ami", und dieses verhältnis gab den anstoß zu dem genre der sons d'amors, die, wo sie sich berichtend verhalten, menestrels zu verfassern haben, wo der dichter als ritter sich selbst zu erkennen gibt, dichtern adligen standes beizulegen sind". Es sind seiner meinung nach lieder einer leichtfertigen höfischen gesellschaft.[2]) Zu dieser ansicht treten in schärfsten gegensatz Jeanroy und G. Paris, der diese theorie als „un système historique de pure imagination" bezeichnet.[3]) Jeanroy verwirft ebenfalls die theorie Gröbers und erklärt die lieder zwar auch für eigentum der höfischen gesellschaft, die aber in ihrem ursprung auf die volkspoesie der maitanzlieder zurückgehen: „Qu'ils se rattachent à la poésie populaire par leurs plus lointaines origines et leurs racines les plus profondes, c'est ce que nous croyons, et nous nous expliquerons là-dessus. Mais qu'ils ne soient pas populaires dans leur forme actuelle, c'est, ce nous semble, ce qui saute aux yeux: la date des œuvres conservées, le rythme qu'elles emploient, les sentiments qu'elles expriment, prouvent que toutes ont subi, plus ou moins, l'influence de la société courtoise."[4]) Als die ursprünglichste form bezeichnet er den monolog. Da diese lieder frauenlieder sind, so wirft er die berechtigte frage auf, ob nicht auch frauen als deren verfasser anzusehen sind. Obwohl es nicht unwahrscheinlich ist, so lehnt er dennoch diese vermutung ab, denn es gibt im norden nur drei dichterinnen und die ihnen

[1]) Eine zusammenfassung und würdigung aller ursprungstheorien gibt Voretzsch, Afr. Lit. gesch. p. 155 ff.

[2]) Gröber, p. 14.

[3]) J. d. S. 1891, p. 685.

[4]) Jeanroy, p. 100.

zugeschriebenen stücke sind meist apokryph, und außerdem sind sie in ihrer auffassung zu wenig weiblich: „Si ces chansons étaient dues à des femmes, on y trouverait sans doute un accent plus tendre, plus ému, plus de discrétion surtout et quelque ombre de pudeur féminine; il n'en est rien.“ [1]) Vielmehr sind die verfasser dichter, die ihre lieder nach bestimmten schemen und auf grund gewisser konventioneller ansichten gebaut haben.

G. Paris schließt sich im allgemeinen den ausführungen Jeanroys an. Auch er nimmt den monolog als ausgangsform an: „Ce sont des chansons de femmes, et, comme nous allons le voir, des chansons de danse, que des jongleurs ont enlevées à leur milieu et qu'ils ont munies d'une introduction fort simple, qui consiste tout bonnement en ce qu'ils se représentent écoutant les plaintes de la mal mariée.“ Dazu kommen dann weitere variationen: zwischentreten des mannes, des freundes, des dichters, einer anderen frau. [2]) Auch die anknüpfung an die maitanzlieder billigt er. Nach seiner meinung hätte Jeanroy noch weitergehen müssen. Er, G. Paris, setzt diese lieder in direkten zusammenhang mit den alten maifesten und diese wieder mit den alten römischen Floralia: „Les fêtes de mai remontent certainement à l'époque païenne ...... c'étaient des fêtes consacrées à Vénus.“ [3]) So betont er die häufige schilderung der natur am anfang der lieder, die obligatorisch und nicht zufällig sein muß: „Elle (cette entrée en matière) nous montre dans nos chansons une modification „jougleresque“ des chants de danse (chants de femmes) du printemps, sur lesquels nous aurons à revenir, et dont le thème de la mal mariée était un des thèmes favoris.“ [4])

Als entstehungsgebiet nimmt Jeanroy Südfrankreich an, so sagt er von einer anzahl von liedgattungen, zu denen auch die Mms. gehören: „....... ont donc ce trait com-

---

[1]) Jeanroy, p. 96.
[2]) J. d. S. 1891, p. 685.
[3]) J. d. S. 1892, p. 416.
[4]) J. d. S. 1891, p. 686.

mun qu'ils ne sont pas propres à la France du Nord".[1]) G. Paris nimmt zwar auch wie Jeanroy eine bestimmte stelle an, wo sich der übergang zur hofpoesie vollzog, aber er hält nicht wie jener den süden für dieses gebiet, sondern Poitou und Limousin. So sagt er von den maitanzliedern: „Ces chansons ont dû exister un peu partout en Gaule, mais leur transformation en une poésie de société aristocratique a dû avoir lieu en un point spécial . . . . c'est la région qui comprend à peu près le Poitou et le Limousin."[2]) Auch Suchier billigt dieses angenommene mittelgebiet,[3]) der jedoch diese lieder mit den germanischen maifesten in beziehung setzt.[4]) Auch Bédier erkennt dieses mittelgebiet an, allerdings erklärt er die umbildung als die bewußte tat eines einzelnen: „Donc, vers le milieu du XIIe siècle, en quelque cour seigneuriale, un trouvère à jamais inconnaissable, — mais qui fut vraiment un poète, — conçut cette idée singulière et jolie d'exploiter les chansons de mai et d'animer d'une vie plus complète les personnages fugitifs des rondeaux de carole."[5])

Die geographische verteilung der lieder in Frankreich ist sehr ungleich: während sie im norden verhältnismäßig zahlreich sind, finden sich im süden nur einige ganz vereinzelte beispiele. Jeanroy sagt: „Les exemples de cette forme primitive (monolog) sont encore moins nombreux en provençal qu'en français; il ne s'en trouve que deux."[6]) Es sind: „Coindeta sui"[7]) und „Quant lo gilos"[8]). Außer diesen zwei tatsächlichen Mm.-liedern finden sich noch zwei

---

[1]) Jeanroy, p. 100.

[2]) J. d. S. 1892, p. 426.

[3]) Suchier u. Birch-Hirschfeld I s. 11.

[4]) Zur stütze des germanischen ursprungs hat E. Wechssler eine reihe von beachtenswerten gründen ins feld geführt: Die meisten französischen ausdrücke für tanzen stammen aus dem germanischen. Der mai ist nur im norden der frühlingsmonat, in Südfrankreich hingegen der april, in Italien der märz (nach Voretzsch, Altfrz. Lit. gesch. 158).

[5]) Les fêtes de mai, Rev. des deux mondes t. 135 (1896), p. 161.

[6]) Jeanroy, p. 86.

[7]) Bartsch, Chrest. prov. 6. Aufl. p. 269; Appel, Chrest. 6. Aufl. p. 86.

[8]) Zs. f. r. Ph. IV (1880) p. 503; Appel, Chrest. 6. Aufl. p. 85.

verwandte: die berühmte ronde „A l'entrada del tems clar",[1]) die zweifellos sehr alt ist, und ein maitanzlied aus dem Flamencaroman.[2]) Ähnlich „A l'entrada", aber jünger ist „Li jalous partout sunt fustat"[3]), wo die maikönigin ebenfalls alle die zum tanze auffordert, welche der liebe gewogen sind, aber die eifersüchtigen vertreibt.

G. Paris behauptet, nachdem er sich mit den mit einer einleitung versehenen liedern beschäftigt hat: „Elles n'ont pas, quelle que soit leur origine première, de fondement ni de pendant dans la poésie provençale qui nous est parvenue."[4]) Vielleicht, sagt er, sind die romanze Marcabrus und „En Alvernhe" Wilhelms IX. hierher zu rechnen.[5])

Es finden sich aber außer diesen zwei ähnlichen liedern tatsächlich noch drei echte: in dem ersten hört der dichter den streit zwischen einer dame und ihrem manne, in welchem sie diesem vorwirft, daß er seine pflichten als ehemann vernachlässige, und seine ausrede, daß er dies tue, um sie zu schonen, nicht gelten läßt. Er beginnt: „D'una don' ai auzit dir que s'es clamada/Del marit, e sai vos dir de qual rancura."[6]) Und das andere „Can se reconian auzeus"[7]) hält Bartsch für eine provenzalische umschreibung des liedes „Quant se resjoïssent oisel",[8]) die vielleicht mit recht Tibaut de Blizon zugeschrieben werden kann. Hier belauscht der dichter zwei damen, die sich über ihre männer beklagen, und schließlich erwähnt Gaspary in seiner literaturgeschichte noch ein weiteres, von dem er sagt: „In einem provenzalischen gedichte, welches beginnt: S'anc fui belha ni prezada, schmäht eine dame den

---

[1]) Bartsch, Chrest. prov. 6. Aufl. p. 121; Appel, Chrest. 6. Aufl. p. 86.

[2]) Nach Jeanroy p. 89: Raynouard, Lex. rom. I p. 27; P. Meyer, Flamenca v. 3244.

[3]) P. Meyer, Rom. I. (1872) p. 405; Mot. I, p. 151; Jacobsthal, Zs. f. r. Ph. IV (1880) p. 61; Gennrich, Rond. I. 54.

[4]) J. d. S. 1891, 682.

[5]) Vergl. auch das schon oben erwähnte lied von Jausbert de Puycibot.

[6]) Mahn, Werke II p. 55, III p. 317 u. Ged. no. 367.

[7]) Mahn, Ged. t. III p. 36 no. 728.

[8]) R. P. I, 36.

schlechten ehemann, den man ihr des reichtums wegen gegeben hatte, tröstet sich aber damit, daß sie einen freund hat und einen treuen wächter, der ihre liebe vor gefahren schützt.“ [1])

Außer Frankreich kennt auch Italien die Mm.-lieder. Hier finden sich ganz ähnliche situationen wie in den französischen liedern, wie aus einer beschreibung Gasparys hervorgeht: „In einem liede von Compagnetto da Prato: „Per lo marito c'ò rio“, schilt eine frau auf den bösen gatten und freut sich der rache, welche sie an ihm zu nehmen im begriffe ist.“ [2])

In dem liede „Di dolor mi convien cantare“ beklagt sich eine frau über ihren mann und wünscht ihm den tod; vor den augen der welt will sie ihn betrauern, während sie sich aber in ihrem inneren freut und Gott dankt. [3]) Wiese führt ein lied von Giacomino Pugliese an [4]), worin er von seiner freundin hört: „Mein geliebter, gezwungen geschieht es, daß ich mich verstecke und verberge, denn so strenge hält mich der, den Christus verderben möge.“ Das mädchen, welches von seinen eltern gegen seinen willen verheiratet werden soll, wird in dem liede „L'altro ier fui in parlamento“ behandelt. [5])

Über das verhältnis zu den provenzalischen und altfranzösischen liedern sind Gaspary und Wiese der meinung, daß die Italiener die anregung zu dieser realistischen dichtung wohl vom westen bekommen haben können, daß die lieder aber im einzelnen als deren eigene, selbständige erzeugnisse zu bewerten sind. „„Eine nachahmung im einzelnen ist aber hier nicht nachweisbar und war ja auch nicht möglich: „Was man hier (an den vorbildern) lernen konnte, war,“ wie Tobler treffend bemerkt hat, [6]) „nur die kunst, die augen zu öffnen für das, was man vor augen hatte; dieses selbst aber war hier und dort nicht das gleiche.“ Die realität bot abweichende verhältnisse dar, und die dichtung, welche sich mit ihrer dar-

---

1) Gaspary I, p. 101.
2) Gaspary I, p. 99.
3) Gaspary I, p. 100; Wiese-Pèrcopo, p. 22.
4) Wiese-Pèrcopo, p. 22.
5) Gaspary I, p. 100; Wiese-Pèrcopo, p. 22; Jeanroy, p. 242.
6) Jenaer Lit. Ztg. 1878, p. 669.

stellung beschäftigte, gewann daher gegenüber den mustern durchaus den charakter der selbständigkeit.'" [1]) Ähnliches stellt auch Wiese fest: „Wir finden dergleichen (realität in den Malmaritataliedern) auch in der provenzalischen poesie, aber die italienischen dichter sind gerade hier, wo sie auf dem boden der wirklichkeit stehen und selbst beobachtetes wiedergeben, unabhängig von ihr. Höchstens könnten sie die anregung zu solchen schöpfungen von ihren westlichen nachbarn empfangen haben." [2])

Ganz anderer ansicht ist Jeanroy, der zu den entgegengesetzten ergebnissen kommt. Nach längeren auseinandersetzungen und fast leidenschaftlichen angriffen gegen Bartoli, [3]) welcher „soutient, avec une singulière assurance, qu'il faut y voir des spécimens d'une poésie italienne populaire", kommt er zu folgender behauptung: „Toutes les pièces dramatiques (chansons de femmes, dialogues etc.) sont imitées de très près d'originaux français." [4]) Aber nicht nur für den inhalt, sondern auch für die äußere form stellt er die behauptung auf, wie aus einer früheren stelle hervorgeht: „Au point de vue de la forme, la subordination de ces textes à la poésie française est plus évidente encore, s'il est possible." [5])

Auch die mittelenglische literatur kennt einige beispiele der Mm., [6]) zwar sind sie hier nicht selbständig entstanden, sondern als nachahmung der französischen. Genau wie diese nur die besondere variation einer größeren gruppe, der chansons dramatiques oder chansons à personnages, sind, so sind auch jene nur ein besonderes thema der adventuresongs. Obwohl ihr ältestes beispiel bereits vor 1303 angesetzt werden kann [7]), setzt die hauptflut erst im späten 14. und

---

[1]) Gaspary I, p. 101 u. 102.

[2]) Wiese-Pèrcopo, p. 23.

[3]) Storia della letteratura italiana, t. II, Florence 1879, p. 111—115.

[4]) Jeanroy, p. 270.

[5]) Jeanroy, p. 244.

[6]) Die ergebnisse sind aus der abhandlung von H. E. Sandison übernommen.

[7]) This endre dai als i me rode, Edd. Woodbine, Mod. Lang. Rev. IV, p. 236; Skeat ibid. V, p. 104: Klagen eines mädchens über die untreue des freundes.

15. jahrhundert ein, wo sie in Frankreich bereits vorüber war.[1]) Bemerkenswert ist, daß die englischen adventure-songs in geringerem maße als die französischen chansons à personnages liebesabenteuer behandeln.[2]) Die klagen der unglücklichen frau finden sich erst in einigen späteren liedern, die meistens in Schottland verfaßt sind.[3]) Die themen sind dem französischen sehr ähnlich. Auch hier verachtet die frau ihren „churle“ (vilain), beklagt sich über seine eifersucht, bedauert ihre vergangene mädchenzeit und gibt ihrer enttäuschung darüber ausdruck, daß die von der ehe erhofften freuden ausbleiben. Im allgemeinen ist die anlehnung der englischen dichter an die französischen vorbilder ziemlich eng: „The English composers of chansons d'adventure are faithful in the main to the pattern set them by their French predecessors; though they introduce certain important alterations into the narrative, yet they repeat monotonously phrases caught from trouvere song.“[4])

Aus der darlegung von H. E. Sandison geht deutlich hervor, daß die gattung der adventure-songs und mit ihnen ganz besonders die Mm.-lieder in England auf französische vorbilder und ursprünge zurückzuführen sind. Während aber die Mms. ziemlich getreu den Franzosen nachgeahmt werden, läßt sich dies von der gesamtgruppe der adventure-songs nicht behaupten.

Balladen von Deschamps. Am ende des 14. jahrhunderts tritt eine von den bisher behandelten liedern völlig

[1]) Sandison, p. 22.

[2]) Sandison, p. 46.

[3]) Sandison, p. 50, As I did walk onys by ane medo side, Edd: Laing, Select Remains p. 361; Laing, Early Pop. Poetry I p. 112. By west off late as I dyd walke, Edd: Ritson, The Caledonian Muse, London 1785, 1821 p. 172; Laing, Select Remains p. 367; Laing, Early Pop. Poetry II p. 74; Böddeker, Jb. f. rom. u. engl. Spr. u. Lit. N. F. II p. 220. Good awdience, harken to me in this cace, Edd: Wright; Songs and Ball. Roxb. Club, p. 129. In Bowdoun, on blak monunday, Edd: Pinkerton, Anc. Scot. Poems I p. 135; Sibbald, Chron. Scot. Poetry, III p. 195. Upon the Midsummer ewin, mirriest of nichtis, Dunbar, Scot. Text Soc. II p. 30.

[4]) Sandison, p. 25.

verschiedene — jedoch noch zu den Mms. im üblichen sinne gehörige — gruppe auf, die bei Jeanroy und G. Paris — wie aus dem rahmen jener arbeiten ganz verständlich ist — keine behandlung gefunden hat. Es handelt sich um zeitgenössische, realistische schilderungen des ehelebens, wie es tatsächlich der alltag zu vielen malen zeigte. Da in dieser arbeit nicht die „chansons dramatiques“ behandelt werden sollen, sondern die lieder der Mm., d. h. die lieder, die eine unglücklich verheiratete frau zur heldin haben, soweit sie entweder satirisch-anekdotisch oder realistisch — sei es heiteren oder ernsten inhalts — sind, so müssen auch diese lieder hier mit einbezogen werden. Es handelt sich um einige balladen von Eustache Deschamps. Sie haben im ausdruck und in der art der darstellung nichts mehr mit jener höfischen kunstdichtung gemein: ihnen fehlt das konventionelle, die oft anmutige, wenn auch mitunter recht freie sprache der chansons à personnages. Die einführung des dichters wie auch die verknüpfung mit der natur fehlen, diese balladen sind einfach monologe der frau. Der ton ist nicht mehr scherzhaft und leichtbeschwingt, sondern nüchtern und feststellend. Das geschehen ist aus dem rahmen des konventionellen herausgenommen, wo jeder wußte, daß das hier geschilderte nur der etwas variierte ausdruck eines allgemein bekannten literarischen themas war. Deschamps will bewußt den eindruck erwecken, als ob seinen balladen irgend welche tatsachen zum vorbild gedient hätten, und das erreicht er auch vollkommen. Was in den chansons dramatiques trotz seines bedenklichen inhalts wegen seiner leicht dahingleitenden verse und seiner oft naiven sprache gefallen konnte, wirkt in den balladen durch den trockenen ausdruck der derben, realistischen schilderung fast abstoßend.

Die themen sind zum teil dieselben geblieben. Auch hier beklagt sich eine frau über die eifersucht ihres mannes und verwünscht sowohl den, der ihr diesen gab, wie ihn selbst, der alle ihre taten beargwöhnt,[1]) aber es ist nicht der konventionelle, literarische typ des „jaloux“, sondern es ist irgendein eifersüchtiger bürger, der seine frau bewacht.

---

[1]) Eust. Desch. t. V, p. 27, zitat s. u. vergleich.

Über vernachlässigung beklagt sich eine andere, die höhnend ihren mann fragt:

He! Giraudon, qu'est tes viz devenus?
Maudite soit ta ribaude de vie,
Quant tu ne pues saner ma maladie!

(Eust. Desch. t. IV, p. 129) [1]

Neu hingegen sind die klagen der frau über ihre vergangene mädchenzeit: während früher, als sie noch alle körperlichen reize besaß, jeder ihre liebe wünschte, ist sie jetzt an einen tölpel verheiratet:

Aux festes me tendoit la main
Chascun, de m'amour fut engrans,[2])
Or suis donnee a un villain
Qui est un rudes paisans,
Rebours, rebelles, desplaisans.

(Eust. Desch. t. VI, p. 240)

Ebenfalls neu und der wirklichkeit abgelauscht sind die beschwerden der frau über die untreue ihres mannes, die sich jedoch dafür rächen will, indem sie gleiches mit gleichem zu vergelten droht. [3])

Als anhang, um zu zeigen, daß das thema einer unglücklich verheirateten frau auch in ernster weise in der volkspoesie dargestellt werden kann, sei noch auf einige chansons d'histoire hingewiesen, die ebenfalls eine Maumariée behandeln. [4]) Im gegensatz zu den liedern, die sonst allgemein als Mm. angesehen werden, sind hier die frauen meist mit namen genannt, der mit dem stehenden beiwort „belle" versehen ist. Oft gehört sie den höchsten kreisen an: Belle Yzabelle ist eine „fille d'anpereor", [5]) während eine andere eine „fille a roi" [6]) ist. Auch sie sind gegen ihren willen ver-

---

[1]) Vergl. auch t. V, p. 78.

[2]) désireux.

[3]) Eust. Desch. t. VIII, p. 175; ähnlich ist auch: Eust. Desch. t. VI, p. 235.

[4]) R. P. I, 4 (übers. Bartsch, Afr. V. p. 9); 6 (übers. Bartsch, ibid. p. 13); 9 (übers. ibid. p. 19); 56 (übers. ibid. p. 29); 60 (übers. ibid. p. 48).

[5]) R.P. I, 4, 12.

[6]) R. P. I, 9, 3.

heiratet: an einen „villain“,[1]) an einen alten,[2]) der sich nicht scheut sie zu schlagen.[3]) Gröber grenzt sie folgendermaßen gegen die sons d'amors ab, wie er die Mm. im üblichen sinne nennt: „Es handelt sich um einen conflict des herzens mit gehorsam oder pflicht oder um befriedigung der sehnsucht nach einer verbindung; das verhältnis der liebenden ist stets als ein sittliches vorgestellt, nur freude und mitleid will der dichter erwecken oder trost spenden für solche, die in ähnlicher lage sich befanden, nie wird des sinnlichen gedacht, um kitzel zu erregen.“[4]) Diese treffende charakterisierung stellt diese lyrisch-epischen romanzen als etwas ganz verschiedenes neben die allgemein als Mm. bekannten gedichte. Ihrer äußeren form nach sind sie erzählend, sie sind weder monologe der frau noch mit einer einleitung des dichters versehen.

Varianten. Jeanroy und G. Paris benützen neben einigen vereinzelten quellen in erster linie Bartsch, Romanzen und pastourellen, und Raynaud, Motets français. Es ist vielleicht ganz nützlich hier einige stellen anzugeben, wo sich die lieder andernorts wiederfinden, soweit es nicht Bartsch und Raynaud selbst tun; außerdem sollen einige lieder angeführt werden, von denen anzunehmen ist, daß sie von Jeanroy und G. Paris nicht benützt worden sind. (Dies gilt jedoch nicht für die von Bartsch und Raynaud aufgezeichneten lieder, auch wenn sie von Jeanroy und G. Paris nicht besonders erwähnt werden.)

Varianten:

R. P. I, 22:	Gen. Rond. I, 52 (t. II p. 36 weitere hinweise).
R. P. I, 23:	Gen. Rond. I, 151 (t. II, p. 104 w. h.).
R. P. I, 24:	Mot. II, 37; Gen. Rond. I, 147 (t. II, p. 103 w. h.).
R. P. I, 25:	Gen. Rond. I, 152 (t. II, p. 109 w. h.).
R. P. I, 26:	Gen. Rond. I, 181 (t. II, p. 118 w. h.).
R. P. I, 35:	Steffens, Archiv t. XCIX (1897) p. 83.
R. P. I, 38:	Spanke, p. 35 (daselbst w. h.).
R. P. I, 41:	Steffens, Archiv t. XCIX (1897) p. 81.

1) R. P. I, 4, 13.
2) R. P. I, 9, 8.
3) R. P. I, 9, 15.
4) Gröber, p. 10.

Varianten:

R. P. I, 42: Steffens, Archiv t. XCIX (1897) p. 84.
R. P. I, 45: Gen. Rond. I, 166 (t. II, p. 111 w. h.).
R. P. I, 48: Spanke 125.
R. P. I, 49: Spanke 132.
R. P. I, 64: Gen. Rotr. p. 56.
R. P. I, 68: Gen. Rotr. p. 67.
R. P. II, 27: Spanke 100.
Mot. I, 10: Stimming, Mot. 1 a.
Mot. I, 126: Jacobsthal, Zs. f. r. Ph. IV (1880), p. 54.
Mot. I, 130: Jacobsthal, ibid. p. 56.
Mot. I, 139: Jacobsthal, ibid. p. 58.
Mot. I, 151: ibid. p. 61.
Mot. I, 176: ibid. p. 280.
Mot. I, 196: ibid. p. 284.
Mot. I, 203: ibid. p. 286.
Mot. I, 232: ibid. p. 293.
Mot. II, 30: Gen. Rond. I, 131.
Mot. II, 96: Gen. Rond. I, 90 (t. II, p. 92 w. h.). Rfr. auch Spanke p. 22.
Mot. II, 111: Gen. Rond. I, 71 (t. II, p. 79 w. h.).

Nicht von Jeanroy und G. Paris scheinen benutzt zu sein: die balladen Eustache Deschamps': [1])

He! Giraudon, t. IV (1884), p. 129.
La fievre quarte, t. V (1887), p. 27.
Trop mieulx, ibid. p. 78.
J'ai mon mari, t. VI (1889), p. 235.
Quant j'oy, ibid. p. 240.
Mes maris a, t. VIII (1893), p. 175.

Die provenzalischen lieder:

Una donna ai auzit, (Mahn, Ged. no. 367).
Can se reconian auzeus, (Mahn, Ged. no. 728).
S'anc fui belha ni prezada, (Gaspary I, p. 101).

Außerdem:

Trop est mes maris jalos, (Spanke 255).
L'autrier par un matin, (Steffens, Archiv t. XCIX (1897), p. 374).
Dame bone et saige, (Streng-Renkohnen in Les class. franç. t. 65, p. 12).
Per amor, (Shepard, ibid. t. 46, p. 28).
Pour mon cuer relëecier, (Gen. Rotr. p. 40).

---

[1]) Zitiert nach: Oeuvres complètes de Eustache Deschamps publiées par le marquis de Queux de Saint-Hilaire, Paris (1878) ff., ersch. in Soc. d. a. t. fr.

2. Die Maumariée in der neuzeit.

Wie aus den bisherigen darlegungen ersichtlich ist, sind die mittelalterlichen lieder bereits — besonders von Jeanroy und G. Paris — erschöpfend behandelt worden; anders dagegen ist es mit den neuzeitlichen. Diese ausführlich zu schildern und ihr verhältnis zu den mittelalterlichen zu untersuchen, ist der sinn der nun folgenden ausführungen. Zunächst ist es nötig, die neuzeitlichen Maumariée-lieder klar und eindeutig zu bestimmen.

Definition. Da die meisten als monologe der frau verfaßt sind, so liegt es nahe, die stellen herauszusuchen, an denen sie sich selbst als Mm. bezeichnet. So heißt es in einem liede aus dem 15. jahrhundert, in welchem sie an einen eifersüchtigen mann verheiratet ist und sich nach ihrem freunde sehnt:

Mon père m'a donné mary;
Bien doy mauldire la journée,
Roussignolet du boys joly,
Puisque je suis mal mariée. (G. P. 73)

Aus ähnlichen gründen versichert die andere:

Las, je suis mal mariée,
Et j'ay bel amy par amour. (W. 250)

Ebenfalls ein triftiger grund, sich als Mm. zu fühlen, ist die verheiratung an einen alten mann, der für ihr liebesverlangen kein verständnis besitzt und sie vernachlässigt:

Dès la première nuictée
Que son chose i'apperçeu
Las! ie suis mal mariée. (Rouen 1608, 420)

Mon père m'a marié' si mal,
A un vieillard il me donna. (Ballard 1724, 52) [1]

Eine andere fühlt sich schlecht verheiratet, weil sie um des geldes willen einen reichen greis einem jungen, armen burschen vorgezogen hatte:

[1] Die beispiele, die nur ihres inhalts wegen angeführt werden, werden stets ohne wiederholung einzelner verse und ohne kehrreim wiedergegeben. Im originaltext heißt diese stelle:

Mon père m'a marié' si mal
D'autant que la barbe luy branle
A un vieillard il me donna.

N'ai quitta 'n jouine per prendr'un vielh,
Mi que iou siou mau marideio. (Arbaud I, 148)

Ähnlich klingt das folgende bekenntnis:

J' voulus regarder au bien:
J' suis malheureuse en ménage. (Tarbé II, 90)

Eine andere kann es ihrem vater nicht verzeihen, daß er sie an einen hirten schlecht verheiratet hat, der sie die herden hüten läßt, und so trägt sie der nachtigall, die nach Frankreich fliegt, wohl grüße an ihre mutter auf, aber nicht an ihren vater:

Perquè m'ha mal maridada:
A un pastor me n'ha dada
Que m' fa guardar la remada. (Poueigh 444)

Auch schlechte behandlung und schläge sind nicht nach ihrem sinne, so beklagt sie sich in einem kehrreim:

Et sé-z-y mal mariée déjà,
Déjà mal mariée! (Tréb., Vend. 210)

Derselbe kehrreim — etwas variiert — findet sich in einem anderen liede, in welchem sie sich über die not im hause beklagt, welche der mann durch seinen unsoliden lebenswandel verursacht. Hier sagt sie:

Déjà mal mariée, déjà,
Déjà mal mariée. (Pineau 351)

Auch die heldin eines grotesken liedes, die sich auf dem markt einen neuen mann kaufen will, aber statt eines jungen nur einen alten bekommt, beschwert sich in ähnlicher weise, solange dieser nicht nach ihrem sinne ist:

Maou suy maridade,
Maou,
Maou suy maridade. (Arnaudin 260)

Daß die grotesken lieder vom „Petit mari", der so lächerlich klein ist, daß ihn seine frau im bett verliert, allgemein als Mm.-lieder angesehen werden, ist ja bekannt, so sagt Weckerlin von einem solchen: „Il est une chanson de cette série des maumariées . . . ." [1]) Und zum schluß sei noch eine „chanson de neuf" angeführt, in der sich neun gevatterinnen, ohne nähere gründe anzugeben, als schlecht verheiratet bezeichnen:

Naou coumays qui noùsatis ém,
Ta maou maridades ém! (Arnaudin 113)

1) Weckerlin, P. de Fr. II, 252.

Sollte aus diesen beispielen eine für die gesamte gattung der Mm.-lieder gültige definition gebildet werden, so ließe sich nur die sehr unbestimmte und allgemein gefaßte formel finden, daß es sich in diesen liedern um frauen handelt, die aus irgend welchen gründen, welche in der regel in bestimmten eigenschaften des mannes gesucht werden, mit ihrer ehe nicht zufrieden sind. Eine solche erklärung kann für eine genaue beschreibung nicht viel nützen, obwohl sie tatsächlich die grundgedanken aller lieder enthält. Um diese genau und scharf charakterisieren zu können, ist es bei ihrer großen zahl und mannigfaltigkeit nötig, gruppen zu bilden, die dann jede ihrerseits genauer bestimmt werden kann.

Unschwer lassen sich zwei große gruppen erkennen:

1. die lieder heiteren inhalts,
2. die lieder ernsten inhalts.

Eine besondere abart der ersten bilden die grotesken lieder.

Die heiteren lieder lassen sich — allgemein gesprochen — auf folgende formel bringen: die frau beklagt sich entweder über vernachlässigung durch ihren zu alten mann und über ihre getäuschten erwartungen von der liebe in der ehe, über schlechte behandlung von ihrem manne oder über dessen eifersucht. Hieraus lassen sich alle ihre weiteren handlungen wie auch alle übrigen variationen ableiten, die in einzelheiten sehr mannigfaltig sein können, indem sie entweder die eifersucht des mannes oder den haß, die drohungen und untreue der frau besonders hervorheben.

Die grotesken lieder sind dieser gruppe verwandt. Hier finden sich bisweilen die gleichen themen oder einzelzüge der ersten gruppe wieder, jedoch sind sie hier ins groteske gesteigert und entbehren somit fast jeden anscheins der wahrscheinlichkeit. Neu dagegen und in den heiteren liedern nicht vertreten ist der begriff des lächerlich kleinen mannes, während das thema der „Dot ridicule“, welches die armut der frau verspottet, auf den ersten blick als völlig neu erscheint; jedoch bei genauerer prüfung stellt sich heraus, daß ähnliche gedanken, die sich über armut belustigen, sich bereits in anderen heiteren liedern — wenn auch in ganz verschiedener form — finden.

Die ernsten lieder behandeln die klagen der frau über tatsächliche nöte des lebens: sei es, daß sie unter der rohen behandlung ihres mannes zu leiden hat, sei es, daß sie sich über die mühen mit der erziehung der kinder und über den leichtsinnigen lebenswandel ihres mannes, der sich dem spiel und trunk ergeben hat, beschwert. Im einzelnen findet sich natürlich auch dieses grundthema mannigfaltig verändert.

J. Tiersot definiert die gesamtheit der Mm.-lieder ähnlich: „C'est celle dans laquelle s'exhalent les plaintes de la femme malheureuse en ménage, ou mariée contre son gré, ou épouse d'un mari vieux ou ridicule, la chanson de la Maumariée.“ [1]) Wenn auch diese definition weder allumfassend noch die verschiedenen themen klar trennend ist, so enthält sie doch ganz allgemein die wichtigsten merkmale.

Völlig einseitig ist dagegen die definition, die J. B. Weckerlin gibt, der von den Maumariées sagt: „Ce sont des jeunes filles sacrifiées par leur père „avaricieux“ à un vieux bonhomme, riche et quinteux, tandisque la pauvre jeune fille nourrissait au fond de son cœur un bel amour, bien vivace, bien tendre, pour un jeune gars qui la payait de retour; malheureusement c'est là tout son trésor, et le vieux bonhomme l'emporte sur lui. Ce vilain animal est un tyran jaloux, qui ne quitte pas d'une semelle sa jeune femme.“ [2]) Diese definition ist wohl zutreffend für eine einzelne untergruppe, aber keineswegs allgemeingültig. Sie umfaßt nicht einmal die eigenarten des „Petit mari“-liedes, welches er eine seite später als eine „Maumariée“ bezeichnet.

Nach dieser definition ist es noch nötig zu erklären, welche liedarten im gegensatz zu anderen auffassungen in dieser arbeit zu den Mm.-liedern gerechnet oder von ihnen abgesondert werden.

Mädchen als Maumariée. Eine verbreitete variation legt die klagen nicht in den mund einer verheirateten frau, sondern eines jungen mädchens, welches, da es an einen verhaßten mann verheiratet werden soll, sich schon ganz als eine

---

[1]) Histoire de la chanson pop. en France, Paris (1889), p. 56—57.
[2]) Weckerlin, P. de Fr. II, 251.

Mm. fühlt und auch so handeln will.[1]) Eine anzahl dieser lieder unterscheidet sich in nichts weiter von den Mms., als daß sie die ereignisse als in der zukunft liegend schildern.

Diese lieder werden hier mit zu den Mms. gerechnet, wobei jedoch stets darauf hingewiesen werden wird, daß es sich hier um eine zukünftige Mm., um ein mädchen, handelt.[2]) Wie sehr diese mit den eigentlichen Mms. verschmelzen können, beweisen einige fassungen, in welchen die dichter am anfang die ereignisse zwar als künftige darstellen, sie jedoch in der gegenwartsschilderung zu ende führen.[3]) Andere lieder schildern zwar durchgehend die ereignisse als in der zukunft gedacht, aber trotzdem sind sie zu den Mms. zu rechnen, da sich das junge mädchen ganz im sinne einer tatsächlich verheirateten verhält. In dem einen erzählt es, daß sein vater und seine mutter geschworen hätten, es in sechs wochen an einen alten mann zu verheiraten, doch versichert es, daß es sich schon zu helfen weiß:

Droit en Cornouaille
Je l'envoyeray. (Haupt 106)

Auch seine anderen worte sind ganz im sinne der Mm. gesprochen, wenn es droht:

Si le vieillard gronde,
Je le gratteray. (ibid.)

In einem anderen liede droht das junge mädchen, wenn man ihm den „badaut de village", der beständig um es freit, zum manne geben will:

Je casseray les pots, troubleray le lettage,
Je laisseray aller notre chat au fromage. (W. 241)

Fast genau so heißt es noch in einer fassung aus dem 20. jahrhundert.[4])

Schließlich ist es auch noch nötig, die Mms., die ja nur eine besondere art — und zwar die, in deren mittelpunkt die

---

[1]) Hierzu gehören: G. 66; Lyon 1557, 150; Paris 1581, 49; Caen 1615 Bach. 76.

[2]) Diese auffassung ist der von Parducci entgegengesetzt, welcher glaubt, diese lieder nicht mit einschließen zu können. Rom. 38 (1909), 297.

[3]) G. Paris 119; Rouen 1608, 466, 468.

[4]) Bas-Berry I, 69.

frau steht — der ehelieder sind, gegen die übrigen lieder, welche ebenfalls zustände in der ehe behandeln, abzusondern.

Im gegensatz zu der auffassung Parduccis steht es, wenn hier eine anzahl von liedern zu einer besonderen gruppe zusammengefaßt werden, die er zu den Mms. rechnet; der einfachheit halber sei diese neue gruppe als „lieder der leichtfertigen frau“[1]) bezeichnet. Parducci stellt in seiner abhandlung als musterbeispiel für die Mms. das lied „La belle boulengère“[2]) hin, von dem er sagt: „Allo studio di queste nostre mal maritate ci introduce opportunamente una canzone, ripubblicata in W. 228, la quale, raccogliendole in sé, ci presenta come in un tutto unite e collegate, molte delle voci, con cui il genere si esprime: è quasi, se ci è permessa l'espresione, come un minuscolo cantare dei cantari della canzone di mal maritata.“[3]) Um das folgende deutlicher zu machen, seien einige strophen dieses liedes hier wiedergegeben:

La belle boulengère
A presté son devant,
Avec une lingère,
Pour avoir de l'argent.

Tous les jours ma voisine,
La femme d'un masson,
S'en va voir sa cousine,
Pour branler le fesson. (W. 228)

Dieses lied ist aber in wirklichkeit weder ein geschlossenes Mm.-lied noch als die summe mehrerer zu werten; es ist vielmehr das beste gegenbeispiel und der typische vertreter der gattung der „lieder der leichtfertigen frau“. Beide gattungen, Mm. und Lfr., stehen völlig getrennt nebeneinander und sind auch nach ihrem ursprung und dem geiste ihres inhalts verschieden; besonders scharf und deutlich läßt sich dies für das 16. und 17. jahrhundert beobachten. Beide gattungen behandeln zwar die weibliche untreue und sinnlichkeit, während aber die Mms., wenn sie ihre männer betrügen, nur so handeln, um sich an ihnen zu rächen oder um sich das zu ver-

---

[1]) In der folge Lfr. abgekürzt.
[2]) W. 228.
[3]) Rom. 38 (1909), p. 291.

schaffen, was ihnen in der ehe fehlt, handelt die Lfr. aus vergnügen an der untreue, keineswegs veranlaßt durch ihre ehe, sondern lediglich aus reiner sinnlichkeit. In den Mm.-liedern ist wohl die untreue und die sinnlichkeit ein wichtiger faktor, aber nicht der einzige, sondern neben ihm stehen rachsucht, verwünschungen gegen den verhaßten mann und empörung über die schlechte ehe, kurz, es wird ein vielfarbiges gemälde von den wenig schönen zuständen gegeben, die noch durch die eigenschaften des mannes (eifersucht, geiz, rohheit, hohes alter, seine ablehnende einstellung zu den wünschen seiner meist noch sehr jungen frau) verschlimmert werden. Ganz anders in den liedern der Lfr.! Hier stehen nur ihre sinnlichkeit und ihre liebesabenteuer im mittelpunkt. Mit der erwähnung oder der schilderung der untreue erfüllt das lied der Lfr. voll und ganz seinen zweck, wie aus dem oben angeführten beispiel deutlich hervorgeht. Ähnlich ist auch das lied „Au marché aux chevaux“ [1]), in welchem ebenfalls in jeder strophe die untreue einer anderen frau erzählt wird, während in einem anderen „L'autre iour ie m'en allois“ [2]) jede strophe die untreue ein und derselben frau mit einem anderen „freunde“ schildert. Hier handelt es sich um frauen aus dem täglichen leben, die jeder kennen soll; deshalb werden sie auch als handwerkerfrauen geschildert, und ebenfalls die freunde werden sozial näher bestimmt: bald sind es auch handwerker, bald advokaten und geistliche. Die lieder beabsichtigen direkt, den eindruck der wirklichkeit klar und eindeutig zu erwecken, so heißt es bezeichnender weise:

Ceste jeune espiciere
Que vous cognoissez bien. (Caen 1615_3, 18)

Nichts dergleichen findet sich in den Mm.-liedern wieder.

Aber diese unterschiede sind eigentlich nur sekundären charakters; sie ergeben sich als folge aus dem geist, in welchem die lieder verfaßt sind, und dieser ist das grundsätzlich trennende. Die Mm.-lieder schildern in erster linie die zustände in der ehe und das verhältnis der völlig verschiedenen

---

1) Lyon 1616, 228.
2) Lyon 1557, 43.

gatten zueinander, woraus alles übrige letzten endes erklärt werden muß. Anders dagegen die lieder der Lfr.: hier kommt es nicht darauf an, die zustände in der ehe zu zeigen, sondern hier handelt es sich darum, zu schildern, wie sich die frau erniedrigt und jedem, ganz gleich wer er ist, für geld oder aus sinnlichkeit sich hingibt. Die ersten lieder sind im sinne der frau geschrieben, d. h. trotz aller mängel, die ihr als mensch anhaften, gilt ihr doch die sympathie, denn sie ist die vertreterin der jugend, schönheit, lebens- und liebeslust, die von dem mürrischen, zänkischen alter bedroht wird. Die lieder der zweiten gruppe dagegen schildern das verhalten der frau ohne für sie partei zu ergreifen.

Und noch ein wesentliches merkmal unterscheidet beide gruppen: jede frau in den Mms. fühlt sich mit gutem gewissen nach ihrer meinung und auffassung schlecht verheiratet und glaubt, zu allen ihren taten und worten vollauf berechtigt zu sein. Wie es in wirklichkeit ist, ob sie mitunter nicht doch der schuldige teil ist, will nichts besagen, ausschlaggebend ist: sie fühlt sich nach ihrer auffassung von der ehe als eine Maumariée, und als solche steht sie ihrem manne mit haß und abneigung gegenüber. Ganz anders ist es in den liedern der Lfr.: diese verliert kein wort über ihre ehe, ob sie — nach ihrer meinung — gut oder schlecht verheiratet ist, spielt keine rolle. Ihre einstellung zu ihrem manne ist gleichgültig.

Ein schlagender vergleich wird diesen unterschied zwischen den beiden gattungen noch klarer hervortreten lassen. Man vergleiche eine ihrer variationen, und zwar die, in welcher es sich nicht um eine tatsächlich verheiratete frau, sondern um ein junges mädchen handelt, z. b. irgendeins der oben erwähnten lieder der zukünftigen Mm.[1]) (Haupt 106 oder W. 241) mit einem liede, welches „La belle boulengère“,[2]) dem von Parducci zitierten, ähnlich ist, und in dem sich neben verschiedenen strophen, welche die handlungen einer verheirateten frau beschreiben, auch einige finden, in denen ein junges mädchen

---

[1]) s. s. 22 ff.

[2]) W. 228.

in seiner lasterhaftigkeit geschildert wird, z. b. „Une fille assez gentille“.[1]) Aus diesem vergleich geht klar hervor, daß die in dieser arbeit als Mms. bezeichneten lieder in ihrem gesamten aufbau und in allen einzelheiten auf das verhältnis zwischen frau und ehemann bezug nehmen, während die als lieder der Lfr. bezeichneten — besonders die W. 228 ähnlichen — sich nur in ganz nebensächlichem zusammenhang auf die ehe beziehen; denn tritt in diesen zwei typen an die stelle der tatsächlich verheirateten frau ein junges mädchen, so bleibt in den ersten — wie Haupt 106, W. 241 — stets die beziehung auf die ehe gewahrt, während in den letzten — wie W. 228; Rouen 1623_2, 110 — jegliche beziehung auf die ehe schwindet und nur noch ein lied übrig bleibt, welches die weibliche sinnlichkeit verspottet, z. b.:

La petite godinette
Femme d'un ieune barbier,
Trouue bonne la lancette
D'un cadet de sainct Leger,
Par qui elle se fait faigner
Pour estre mieux purgée.

Vne fille assez gentille
Coustière de mestier
S'est fait piquer d'vne esguille
Qui lui fait le corps enfler
Et si ne se peut ennuyer
D'estre tousiours piquée. (Rouen 1623_2, 110)

In einer anzahl varianten[2]) um „Marion et son âne“ geht die beziehung auf die ehe durch ändern eines einzigen wortes, indem nämlich statt des mannes der vater getäuscht wird, verloren, ohne daß sich der charakter der lieder ändert.

Auch noch ein wichtiger äußerer unterschied trennt diese beiden gattungen: die Mm.-lieder erzählen meist — mit wenigen ausnahmen — im monolog der frau, somit steht aber auch die äußere form ganz in ihrem dienste und ist darauf gerichtet, alle teilnahme ihr zuzuwenden; die typischen lieder der leicht-

---

[1]) Rouen 1623_2, 110.

[2]) z. b. Bladé III, 158; Buchon 106; Carnoy 366; C. M. 321; Dum. Enf. 86; Lambert Rev. d. l. r. LI (1908) 457, 459 u. a.

fertigen frau dagegen erzählen stets in unpersönlich berichtender form, wodurch der anekdotenhafte charakter, der jede persönliche anteilnahme an der frau vermissen läßt, nur noch verstärkt wird.

Da hiernach die lieder der Lfr. etwas völlig anderes als die Mms. sind, werden sie von der eigentlichen behandlung ausgeschlossen und nur einer gewissen ähnlichkeit wegen kurz als anhang erwähnt.

Als zweite gruppe der ehelieder werden die lieder des betrogenen ehemannes abgesondert. Das verbindende mit den Mm.-liedern sind die meist völlig gleichen charaktere. Was aber beide gruppen scharf trennt, ist schon aus ihrer bezeichnung ersichtlich. Während in den Mms. sich die frau schlecht verheiratet fühlt und die lieder in ihrem sinne verfaßt sind, sind sie es hier im sinne des mannes, was auch schon rein äußerlich daraus hervorgeht, daß sie oft als seine monologe wiedergegeben werden, denn hier ist er es, der sich über seine unglückliche ehe und darüber, daß er zum hahnrei geworden ist, beklagt. Daneben finden sich auch, ganz ähnlich wie in den Mms., klagen über die schlechte behandlung, die er von seiner frau erdulden muß. Ähnlich wie die lieder der leichtfertigen frau, die in unpersönlich berichtender form erzählen, den Mm.-liedern zur seite stehen, so findet sich neben den monolog-liedern des Maumarié auch eine bedeutende anzahl anekdotenhafter, schwankartiger lieder, die ebenfalls in unpersönlicher form berichten, wie der gutgläubige tölpel von seiner frau betrogen und zum hahnrei gemacht wird.[1])

Völlig verschieden von den Mm.-liedern sind die balladen und historischen lieder, in welchen ebenfalls eine unglückliche ehe zum thema gewählt worden ist. Hier handelt es sich nicht nur um ernste, sondern um rein tragische konflikte, die oft mit dem tode der heldin enden. In diesen liedern liegt eine grundsätzlich verschiedene auffassung vor. Die balladen haben mit der Mm. nichts weiter gemein, als daß auch sie eine frau zur heldin haben, die sich nicht nur unglücklich

---

[1]) Die abgrenzung der Mms. gegen die spottlieder auf die hochzeit s. unten.

fühlt, sondern es hier in wirklichkeit auch ist. Es handelt sich um zwei vollkommen verschiedene dichtungsarten: während die Mm. satirisch und anekdotenhaft ist, sind die balladen lyrisch-episch. Es liegt also kein anlaß vor, ja es wäre sogar unrichtig, beide arten zu verbinden. Um aber zu zeigen, welch einen tief ergreifenden und auch edlen ausdruck das thema einer Mm. in den balladen finden kann, sind auch einige der bezeichnendsten herangezogen worden.

A. 15. bis 17. jahrhundert.

I. Historische übersicht vom 15. bis 17. jahrhundert.

Das material für das 16./17. jahrhundert liefern sowohl original- wie auch neudrucke.

Die originalsammlungen, von denen es aus dieser zeit auch auf deutschen bibliotheken eine ziemlich große zahl gibt, enthalten zum größten teil nur kunstlieder, teils anonym, teils unter den namen der verfasser gehend. Mitunter finden sich auch einige volkslieder darin, die sicherlich wegen ihrer allgemeinen beliebtheit mit aufgenommen worden sind. Oft fügt es der zufall, daß eins von diesen eine Mm. ist. Jedoch auch die kunstlieder, die in der regel liebeslieder sind, behandeln mitunter das thema der schlecht verheirateten frau wie auch eine anzahl anderer, die weder als kunst- noch volkslieder, sondern als halbgelehrte angesehen werden müssen.

Die sammlungen, die meist in gutem zustande zu finden sind, enthalten teils noten, teils nur texte. In den sammlungen mit noten ist bisweilen nur die erste strophe des textes wiedergegeben, bisweilen auch das ganze lied. Die musiksammlungen enthalten oft mehrstimmige lieder, die häufig von den besten komponisten dieser zeit vertont sind. Die sammlungen ohne noten stellen bisweilen dem lied einen timbre voran, d. h. eine bemerkung, daß es nach der weise eines bestimmten anderen, bekannten liedes gesungen werden soll.

Der zweck dieser sammlungen ist, wie aus den titeln zu ersehen ist, eine zusammenstellung von tanz-, trink- oder liebesliedern zu geben, bei deren gesang man sich erfreuen soll. Neben sammlungen, die nur eine bestimmte art enthalten, gibt es auch solche, die sowohl kunstlieder (airs de cour), wie auch volkslieder (chansons rustiques) bringen, aber auch neben ausgelassenen liebes-, tanz- und trinkliedern solche wieder-

geben, die irgendwie belehrend, erziehend wirken sollen oder eine moral enthalten. Kurz, es läßt sich sagen, daß sie in der regel in buntem durcheinander alle möglichen arten umfassen, die jedoch zum größten teil kunst- oder halbgelehrte liebesdichtung sind und in der die götter und helden der antike ausgiebig erwähnung finden.

Neben diesen originaldrucken finden sich einige neuzeitliche sammlungen, die, von gelehrten zusammengestellt, zumeist nur die volkslieder jener zeit vereinigen. Hier lassen sich zwei arten unterscheiden: die einen, wie die von G. Paris [1]), Gasté [2]) Gérold [2]) haben irgendeine handschrift als quelle, während die anderen, wie Haupt [3]), Weckerlin [4]) u. a. eine zusammenstellung von volksliedern aus den originaldrucken des 16./17. jahrhunderts geben. Schließlich finden sich auch einige Mms. bisweilen in den neu herausgegebenen werken von dichtern jener zeit — z. b. von Clement Marot [5]) — wie auch in faksimileausgaben [6]).

1. Originalsammlungen zum 16. und 17. jahrhundert.

I. Sammlungen, die Mm.-lieder enthalten:

1. Six Gaillardes et six Pauanes auec Treze chansons musicales à quatre parties. Le tout nouuellemēt imprime par Pierre Attaignant imprimeur et libraire demourant a Paris en la rue de la Harpe deuant le bout de la rue des Mathurins pres leglise saint Cosme. Desquelles la table sensuyt. [7]) 1529. [8])
(München, Mus. Pr. 31)

---

[1]) s. bibliographie.

[2]) s. bibliographie.

[3]) s. bibliographie.

[4]) s. bibliographie.

[5]) s. bibliographie (Pifteau).

[6]) z. b. Jardin de plaisance. in Soc. des anc. textes franç. 2 bde. 1910 (facsimile) u. 1925 (druck).

[7]) Bei einigen stellen, die ausschließlich in kapitalbuchstaben geschrieben sind, wird bei der wiedergabe diese großschreibung nicht berücksichtigt.

[8]) Sammlungen, bei welchen mißverständnisse ausgeschlossen sind, werden im text nur mit erscheinungsort und -jahr zitiert.

2. Trente chansons musicales imprimees lan mil cinq centz trēte et troys au moys de Feburier par Pierre Attaingnant demourant a Paris en la rue de la Harpe pres leglise sainct Cosme. Desqūlles ensuyt la table. (München, Mus. Pr. 40)

3. Vingt et quatre chansons musicales a quatre parties Composees par maistre Clemēt Jen̄equin et Imprimees a Paris en la rue de la Harpe prez sainct Cosme par Pierre Attaingnant. Mense april MVXXXIII. Cum priuilegio ad sexenniū. (München, Mus. Pr. 31)

Sammelband enthält weiter:
26 chansons musicales etc. 1534.
27 chansons musicales 1533.
28 chansons musicales 1534.
29 chansons musicales 1530.
30 chansons musicales ohne datum.
31 chansons musicales 1534.
32 chansons musicales ohne datum.
33 chansons musicales ohne datum.
34 chansons musicales ohne datum.
35 chansons musicales ohne datum.
36 chansons musicales 1530.
37 chansons musicales ohne datum.
38 chansons musicales ohne datum.

4. Les chāsons nouuellement assemblees oultre les anciennes Impressions. MDXXXVIII. Plusieurs belles chāsons nouuelles reueus & restitues en leur entier par Clement Marot de Cahors en quercy valet de chābre du roy. (Stuttgart, Franz. Dichter)

5. Recveil de plvsievrs chansons divise en trois parties: en la premiere sont les chansons musicales: en la seconde les chansons amoureuses & rustiques: & en la tierce les chansons de la guerre. Reueu &, amplifié de nouueau. A Lyon par Benoist Rigaud, & Jan Saugrain 1557. (Frankfurt/Main, Auct. G. Coll. 502)

6. Le recveil de tovtes sortes de chansons nouuelles, tant musicalles que rustiques, recueillie[s] des plus belles & plus fascecieuses qu'on a sceu choisir, Augmentez de plusieurs belles chansons nouuelles non encore imprimees iusques à present. A Paris. Chez la veufue Nicolas Buffet, pres le College de Reims. 1557. (Frankfurt/Main, Auct. Gall. Coll. 503)

Le second, et tiers livre dv recveil de toutes belles chansons nouuelles. Les plus ioyeuses et recreatifues qu'on a sceu choisir, Imprimees nouuellement. A Paris, Chez la veufue N. Buffet, pres le College de Reims. 1559. (Frankfurt/Main, Auct. Gall. Coll. 503)

7. Le qvatriesme livre de plvsievrs belles chansons Nouuelles, tant de la mort du Roy Henry, que d'autres, Non encores Imprimees iusques à present. A Paris, Chez la veufue N. Buffet, pres le College de Reims. 1559.
(Frankfurt/Main, Auct. Gall. Coll. 503)

8. La svytte dv qvatriesme Livre des Chansons, Ou sont comprinses plusieurs belles Chansons nouuelles, non encores Imprimees iusques à present. A Paris, Chez la veufue N. Buffet, pres le College de Reims. 1560. (Frankfurt/Main, Auct. Gall. Coll. 503)

9. Le recveil de plvsievrs chansons novvelles. Avec Plusieurs autres Chansons d'amours, plaisantes & recreatiues, qui n'ont iamais esté imprimees, iusques à present: nouuellement composees par diuers Autheurs. A Lyon. MDLXXI.
(München, P. O. gall. 18)

10. Sommaire de tovs les recveils de chansons, Tant amoureuses, rustiques, que musicales, comprinses en deux liures. Plus y a esté aiousté les chansons des derniers propos du Roy, auec les regres de la Royne, & plusieurs chansons nouuelles non encores ueues. Auec la table reduicte selon l'ordre Alphabetique. A Lyon, Par Benoist Rigaud 1576. (Berlin, X t. 1030)

11. Le recveil des plvs belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de diuers autheurs & Poëtes François, tant anciens que modernes. Ausquelles a esté nouuellement adapté la Musique de leur chant commun, afinque chacun les puisse chanter en tout endroit qu'il se trouuera, tant de voix que sur les instruments. Reueu & augmenté de plusieurs belles chansons nouuelles outres les pressedentes Impression[s]. A Paris, chez Marc Locqueneux, au mont S. Hilaire, à l'enseigne de la concorde (1580 ergänzt). (Donaueschingen, ohne sign.)

12. Sommaire de tovs les recveils des chansons, tant Amoureuses, Rustiques que Musicales, comprinses en trois Liures. Adiousté plusieurs Chansons nouuelles, non encores mis en lumiere. Livre Premier. A Paris, Par Nicolas Bonfons, rue neuue Nostre Dame, l'enseigne S. Nicolas. 1581. (Stuttgart, Franz. Dichter)

13. La fleur des chansons d'Orlande de Lassvs a quatre, cinq, six et hvit Parties Maistre de la Chapelle du Séréniss. Duc de Bauiere. Tenor. En Anvers De l'Imprimerie de Pierre Phalese, Libraire Juré. MDXCVI. (Danzig, E. e. 2248)

14. Airs de covrt. Mis en musique à quatre & cinq parties. De plusieurs autheurs. A Paris, Rue sainct Jehan de beauuais A l'enseigne du mont Parnasse MDXCVI. Par Adrian le Roy, & la veufue R. Ballard Imprimeurs du Roy, Auec priuilege de sa magesté pour six ans. (Wolfenbüttel, Vogel 921)

15. Airs de covrt. Mis en musique à 4 & 5 parties De plusieurs autheurs. A Paris, Rue sainct Jehan de beauuais A l'enseigne du mont Parnasse. MDXCVII. Par Adrian le Roy, & la veufue R. Ballard. Imprimeurs du Roy, Auec priuilege de sa magesté pour six ans. (Wolfenbüttel, Vogel 922)

16. Livre septiesme des chansons a quatre parties novvellement recorrigé, et avgmenté de, plvsievrs chansons non imprimées avparavant, accommodées tant aux Instruments, comme à la Voix: & mises en ordre conuenable selon leurs Tons. Tenor. En Anvers, Chez la Vefue Jean Bellere à l'Aigle d'or. MDXCVII. (Wolfenbüttel, Mus. 83)

17. Airs de covrt. Mis en musique à 4, 5, 6 & 8 parties par Denis Caignet. A Paris, Rue sainct Jehan de beauuais A l'enseigne du mont Parnasse. MDXCVII. Par Adrian le Roy, & la veufue R. Ballard. Imprimeurs du Roy, Auec priuilege de sa magesté pour six ans. (Wolfenbüttel, Vogel 935)

18. Airs mis en musiqve à quatres parties, Par Pierre Cerveav. Angeuin A Paris, Par la veufue feu R. Ballard & son filz Pierre Ballard, Imprimeurs du Roy en musique Auec priuilége de sa Majesté. 1599. (Wolfenbüttel, Vogel 401)

19. Non le tresor ny le trias ne le cabinet: moins la beavté, mais plvs la flevr ou l'eslite de tovtes les chansons amovrevses et airs de covrt. Tirez des œuures & Manuscripts des plus fameux Poëtes de ce temps. Labore et diligentia. A Roven, chez Adrian de Lavnay, deuant le Palais, au Compas d'Or. 1602. Auec Priuilege du Roy. (Berlin, X t. 1093)

20. Le tresor des chansons amovrevses. Recueilli[e]s des plus excellents Airs de Court. Et Augmentez d'vne infinité de tres-belles Chansons nouuelles. A Roven, chez Theodore Rinsar marchant Libraire, demeurant deuant la porte du Palais, à l'homme armé. 1606. (2 bde.). (Berlin, X t. 1096)

21. Airs de covr comprenans le tresor des tresors la fleur des fleurs, & eslite des Chansons amoureuses. Extraictes des œuvres non encor cy deuant mises en lumiere, des plus fameux & renommez Poëtes de ce siecle. A Poictiers, Par Pierre Brossart. MDCVII. (Berlin, X t. 1105)

22. Ce n'est icy vn ramas, de thresors mal rhitmez, Ny ceste fleur premiere par plusieurs reimprimez. Mais bien l'eslite de tovtes les chansons amovrevses et airs de covrt & comprins ceux qui se y chantent pour le iourd'huy tirez des œuures & Manuscripts des plus fameux Poëtes de ce temps. A Roven, chez Adrian de Lavnay, deuant le Palais, au Compas d'Or. 1608. Auec Priuilege du Roy (Bild: Labore et diligentia). (Wolfenbüttel, XX 452)

23. Le dernier tresor des chansons amovreuses Recueilli[e]s des plus excellents Airs de Court et Augmentez d'vne infinité de tresbelles Chansons nouuelles, & Musicalles. v. N. A Roven de l'imprimerie, De Martin le Mesgissier, tenant sa boutique au haut des degrez du Palais, 1609 (2 bde.). (Berlin, X t. 1099)

24. Le dernier tresor des chansons amovrevses Recueilli[e]s de plus excellents Airs de Court et Augmentez d'vne infinité de tresbelles Chansons nouuelles, & Musicalles. A Roven, De l'imprimerie, De Martin le Mesgissier tenant sa boutique au haut des degrez du Palais. 1614 (2 bde.). (Wolfenbüttel, ohne sign.)

25. Recveil des plus beavx airs accompagnés de Chansons à dancer, Ballets, Chansons folâtres, & Bachanales, autrement dites Vaudevire[s], non encores Imprimés. T. C. Ausquelles Chansons l'on a mis la Musique de leur chant, afinque chacun les puisse chanter & dancer le tout à vne seule voix. A Caen, chez Jaques Mangeant, 1615 (2 bde.). (Wolfenbüttel, franz. Litt. 1451)

26. Recveil des plus belles chansons des Comediens François. En se comprins les Airs de plusieurs Ballet[s] qui ont esté faits de nouueau à la cour. Reueu & augmenté de plusieurs Chansons non encor veuës. A Caen, chez Jaques Mangeant, [1615] (2 bde.). (ibid.)

27. Le tresor des chansons amovrevses Recueillies des plus excellents Poëtes de nostre temps. Et Augmentez d'vne infinité de tres-beaux Airs nouveaux. A Lyon, Par Jean Hvgvetan, MDCXVI. (Darmstadt E. 2030)

28. L'eslite ov recveil des chansons amovrevses. Recueillies des plus excellens Poëtes de ce temps. Augmenté de plusieurs Airs de Court, non encor veuz ny Imprimez. A Roven, Chez Adrien Oüyn, dans la Cour du Palais. MDCXIX (2 bde.). (Wolfenbüttel, 19 714 Poet.)

29. Le tresor ov recveil des chansons amovrevses. Recueillies des plus excellens Poëtes de ce temps. Augmenté de plusieurs Airs de Cour non encor veuz ny Imprimez. A Roven, Chez Jacques Cailloüé, tenant sa boutique en la Cour du Palais. MDCXXIII (2 bde.). (Frankfurt/Main, Auct. Gall. Coll. 401 (?))

30. Le tresor et triomphe des plvs belles Chansons & Airs de Cour. Tant pastoralles que Musicales, Propres pour dancer & iouer sur toutes sortes d'Instruments. Par les sievrs de S. Amour, & de S. Estienne, qu'autres Beaux Esprits de ce Temps. A Paris, Chez Jean Promé, au bout du Pont-Neuf, deuant la ruë d'Auphine. MDCXXIV. (Darmstadt, E. 2031)

31. Le cabinet des chansons plaisantes & recreatifues. Dediees avx esprits curieux & amateurs de bien chanter, & boire au

Cabaret. A Paris, Chez Pierre Des-Hayes, rue de la Harpe, à l'Escu de France, proche la Roze Rouge. MDCXXXI.
(Göttingen, Poet. Gall. 1388)

32. L'eslite des chansons les plvs belles du temps present. Tirees de Divers Autheurs, tant Anciens que Modernes. Dediees aux enfans de Bacchus. A Paris, Chez Pierre Des-Hayes, rue de la Harpe, à l'Escu de France, proche la Roze Rouge. MDCXXXI. (Göttingen, Poet. Gall. 1388)

33. Le tresor des chansons novvelles. Ensemble plvsievrs Airs de Cour nouueaux recueillis de diuers Autheurs, non encor' veus ny Imprimez. A Paris, Chez Pierre Des-Hayes, rue de la Harpe, à l'Escu de France, proche la Roze Rouge.
(Göttingen, Poet. Gall. 1388)

34. Recveil des chansons amovrevses de ce Temps. Tant pastoralles que Musicales, propres pour danser & jouer sur toutes sortes d'instrumens. Augmenté de plusieurs Airs de Cour non encor veus ny Imprimez. A Paris, Chez Pierre Des-Hayes, rue de la Harpe, à l'escu de France, proche la Roze Rouge.
(Göttingen, Poet. Gall. 1388)

35. Le parnasse des mvses ov Recueil des plus belles Chansons à danser Auquel est adiousté le Concert des enfans de Bacchus. Dedié à leurs rouges Trongnes. A Paris, Chez Charles Seuestre, sur le pont neuf vis avis la Samaritaine. 1633 (2 bde.).
(Berlin, X t. 1150)

36. Le dovx entretien des bonnes compagnies, ov le recveil des plus beavx airs à danser. Le tout composé depuis trois mois par les plus rares & excellens esprits de ce temps. A Paris, Chez Jean Gvignard, au quatriesme pillier de la grande Salle du Palais. MDCXXXIV. Auec Priuilege du Roy. (Berlin, X t. 1151)

37. IV livre des chansons dv Sievr de Chancy, maistre de la Musique de la Chambre du Roy. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique rue Sainct Jean de Beauuais, au Mont Parnasse. 1651. Auec Priuilege de sa Majesté. (München, Mus. Pr. 18)
Fünftes buch 1655. (ibid.)

38. XVII livre de chansons Povr Danser et povr boire. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique rue Sainct Jean de Beauuais, au Mont Parnasse. 1653. Auec Priuilege de sa Majesté. (München, Mus. Pr. 18)

Im anschluß hieran seien noch einige originalsammlungen des 18. jahrhunderts angeführt:

39. Nouvelles parodies bachiques, Mélées de vaudevilles ou rondes de table. Recueillies & mises en ordre par Christophe

Ballard, seul Imprimeur de Musique & Noteur de la Chapelle du Roy. Tome I. A Paris, Rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasses. MDCC. Avec Privilege de sa Majesté.
(Wien, M. S. 9236)
Tome II, 1700. (ibid.)
Tome III, 1702. (ibid.)

40. Les rondes, chansons à danser; suite des dix Volumes d'amusements. Recueillis & mis en ordre Par le Sieur Ballard, Seul Imprimeur du Roy, & c. Tome I. A Paris, au Mont-Parnasse, ruë Saint Jean de Beauvais. MDCCXXIV. Avec Privilege de sa Majesté. (München, Mus. Pr. 16)

41. Le Jardin de plaisance Et fleur de Rethorique. Reproduction en facsimile de l'édition publiée par Antoine Verard vers 1501. Paris 1910. Neudruck 1924. Beides in Soc. d. a. t. fr.

II. Sammlungen, welche weder Mms. noch Lfr. enthalten:

1. Neuf basses dances deux branles vingt et cinq Pauennes auec quinze Gaillardes en musique à quatre parties. Le tout nouuellement imprimé à Paris par Pierre Attaingnant, libraire demourāt en la rue de la Harpe au bout de la rue des Maturins pres leglise saint-Cosme 1530. (München, Mus. Pr. 31)

2. Vingt et huyt chansons nouuelles en musique à quatre parties imprimees a Paris par Pierre Attaingnant, libraire demourāt en la rue de la harpe pres leglise saint-Cosme desquelles la table sensuyt. Ohne datum. (München, Mus. Pr. 40)

3. Vingt et huyt chansons musicales imprimees lan mil cinq cētz trēte et troys au moys de Mars par Pierre Attaingāt demourant a Paris en la rue de la Harpe pres leglise sainct Cosme Desqūlles'ensuyt la table. (München, Mus. Pr. 40)

4. Premier liure cōtenāt XXV chāsons nouuelles a quatre parties en vng volume et en deux ĩprimees par Pierre Attaingnant et Hubert Jullet libraires et Imprimeurs de musique demourans a Paris, en la Rue de la Harpe pres leglise S.-Cosme. MDXXXVIII.
(Wolfenbüttel, 2. 8. 8. Mus., Vogel 931)

2. buch 1538 enthält 27 lieder (Vogel 932)
3. buch 1538 enthält 28 lieder (Vogel 933)
4. buch 1538 enthält 27 lieder (Vogel 934)
5. buch 1538 enthält 28 lieder (Vogel 935)
6. buch 1539 enthält 27 lieder (Vogel 936)
7. buch 1539 enthält 29 lieder (Vogel 937)
8. buch 1540 enthält 19 lieder (Vogel 566)
9. buch 1540 enthält 27 lieder (Vogel 945)

5. Le parangon des chansons. Contenant plusieurs nouuelles & delectables chansons que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit & delectation des musiciens. Ohne ort u. datum. (Lüneburg, M. 634)

6. Le parangon des chansons. Second liure contenant XXXI chansons nouuelle[s] au singulier prouffit & delectation des Musiciens. Imprime a Lyon p. Jaques Moderne dict grand Jaques pres nostre dame de Confort 1538. (ibid.)

7. Le parangon des chansons. Tiers liure contenant XXVI chansons etc. 1538. (ibid.)

8. Le parangon des chansons. Quart liure cōtenant XVI chansons etc. 1539. (ibid.)

9. Premier livre des Chāsōs a quatre parties auquel sōt contenves trente et vne novuelles Chāsōs, conuenables Tant a la Voix comme aux Instrumentz, imprimees en Anvers, par Tylman Susato, Imprimeur & correcteur de Musique, demeurāt audict Anvers aupres de la Nouuelle Bource en la Rue des Douze Mois. Bassus. Avec grace et privilege de sa Maieste pour Trois Ans. Lan MXLIII. Au mois Nouēbre. (München, Mus. Pr. 201)

Sammelband, der im ganzen dreizehn bücher enthält.

10. Vingt et six Chansons. Musicales & nouuelles convenables tant à la voix comme avssi Propiees a Jover de diuers Instrumentz nouuellement Imprimees En Anvers. Par Thylmann Susato Correcteur & Imprimeur de Musique. Tenor. Ohne datum. (Berlin, Mus. ant. pract. s. 1800)

11. Le chant des seraines. Auec plusieurs autres compositions nouuelles. Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris. Auctor: Etienne Forcadel (handschriftlich nachgetragen) a Lyon par Jean de Tovrnes. MDXLVIII. (Berlin, X t. 5072)

12. La flevr de dame poesie françoise, & recueil de tout plaisir, contenant plusieurs Huictains, Dixains, Quatrains, Chansons, & autres dictez de diuerses matieres, tant de Musique, que d'autres, reduicts en ce petit Liure, auecqu' le Jardin d'honneur, & la Deploration de Venus, sur la mort du bel Adonis, reueu, corrigé & augmenté de plusieurs chansons nouuelles. A Paris En la maison de la veufue François Regnault. 1553. (München, P. O. Gall. 831)

13. Chansons, madrigales & Motetz a Quatre, Cinq & Six Parties, Nouuellement composes par Noe Faignient. Le Premier Liure. En Anvers. Chez la Vefue de Jean Laet, 1568. Cum privilegio An. IV. (Lübeck, A. 215)

14. Septiesme Livre des Chansons a 4 parties de nouveau Revev, corrigé et de plusieurs autres nouvelles Chansons. Imprimé a Louvain, par Pierre Phalese, Libraire juré 1570. (ibid.)

15. Le plaisant jardin des belles chansons, Choisies entre les plus nouuelles qu'on chante à present, non veues par cy deuant. Nouuellement imprimees. A Lyon 1575. (Berlin, X t. 1024)

16. Novveau recveil et lélite de plvsieurs belles chansons joyevses, honnestes & amoureuses; Partie mises en Musique, en vne voix: Recueillies de plusieurs excellens Poëtes françois non encor' veues; Auec les quatrains du S. de Pybrac aussi en Musique, A Roven, Chez Richard l'Allemant.... (fehlt) tail des Libraires... (fehlt) 1581. (Wolfenbüttel, ohne sign.)

17. Airs mis en mvsique. A quatre & cinq, parties par Cl. Le Jevne à Paris MDLXXXXIV Par Adrian le Roy, & la veufue R. Ballard Imprimeurs du Roy. Auec priuilege de sa magesté pour six ans. (Wolfenbüttel, Vogel 610)

18. Airs, mis en mvsique (a quatre parties) Par Jehan Planson. Imprimez a Paris, Rue sainct Jehan de beauuais A l'enseigne du mont Parnasse MDXCV Par Adrian le Roy, et la veufue R. Ballard. Imprimeurs du Roy. Auec priuilege de sa magesté pour six ans. (Wolfenbüttel, Vogel 710)

19. Le rossignol mvsical des chansons de diverses et excellens avtheurs de nostre temps a quatre, cinc et six parties Nouuellement Recueillies & mises en lumiere. Tenor. En Anvers De l'Imprimerie de Pierre Phalese, Libraire Juré. MDXCVII.
(Danzig, E. e. 2248, 5)

20. Airs de differents avtheurs, mis en tablature de lvth par Gabriel Bataille. Pietate et ivstitia. A Paris, Par Pierre Ballard, Imprimeur en Mvsique du Roy, demeurant rue S. Jehan de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse. 1612. Auec Priuilege de sa Majesté. (Wolfenbüttel, Vogel 349)
2. buch 1609 (Wolfenbüttel, Vogel 350)
3. buch 1614 (Wolfenbüttel, Vogel 351)
4. buch 1613 (Wolfenbüttel, Vogel 352)
5. buch 1614 (Wolfenbüttel, Vogel 353)

21. Le tresor et cabinet des chansons plvs belles et recreatives de nostre temps. Augmenté de plusieurs beaux Airs de Cour, non encor cy deuant veus. Auec vne Table, pour enseigner les Chansons que l'on desirera chanter. A Paris, Chez Jean Prome: rue Fromentel au petit Corbeil. 1625. (Darmstadt, E. 2032)

22. XV. livre de chansons povr danser et povr boire. A Paris, Par Robert Ballard, Imprimeur du Roy pour la Musique, demeurant rue S. Jean de Beauuais, a l'enseigne du mont Parnasse. 1646. Auec Priuilége de sa Majesté.
(Nationalbibliothek Wien, Sa. 78, F. 12)

23. II. livre des libertez d'André de Rosier Sievr de Beavliev. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy

pour la Musique demeurant rue S. Jean de Beauuais, au mont Parnasse. 1649. Auec Priuilége de sa Majesté.
(München, Mus. Pr. 18)

24. Les chansons povr danser et povr boire du Sieur de la Marre. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, rue Sainct Jean de Beauuais, au mont Parnasse. 1650. Auec Privilege de sa Majesté. (München, Mus. Pr. 18)

25. XVI. livre de chansons povr danser et povr boire. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, rue Sainct Jean de Beauuais au Mont Parnasse. 1652. Auec Priuilege de sa Majesté. (München, Mus. Pr. 18)

26. Les chansons pour danser et pour boire du Sieur Gvyot. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique rue Sainct Jean de Beauuais au Mont Parnasse. 1654. Auec Priuilege de sa Majesté. (München, Mus. Pr. 18)

27. IV. livre des chansons de M. Gvill. Michel, avdiencier. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saินct Jean de Beauuais, au Mont Parnasse. 1656. Auec Priuilege de sa majesté. (München, Mus. Pr. 18)

28. Airs de differents Avthevrs à deux Parties. A Paris, Par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, rue Sainct Jean de Beauuais, au Mont Parnasse. 1658. Auec Priuilege de sa Majesté. (Hamburg, Stadtbibl. Realcat. N. D. VI, No. 2099)
2. buch 1659 (ibid.)
3. buch 1660 (ibid.)
4. buch 1661 (ibid.)
5. buch 1662 (ibid.)
6. buch 1663 (ibid.)

29. Recueil de tous les livres d'airs donnez en l'annee 1696. Outre le Recueil de différents Auteurs qui forme un autre Tome. A Paris, chez Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. MDCXCVII. Auec Privilege de Sa Majesté.
(München, Mus. Pr. 64)

30. La fleur des chansons. Les grans chansons nouuelles qui sont en nombre Cent et dix, ou est comprinse la chanson du roy, la chanson de Pauie, la chanson que le roy fist en espaigne, la chanson de Romme, la chanson des Brunettes et Teremutu, et plusieurs aultres nouuelles chansons, lesquelles trouueres par la table ensuyuant. (Facsimile von Techener Paris 1833.)
(Göttingen, Poet. Gall. 1179)

Aus dem 18. jahrhundert gehören hierher:

31. Tendresses bacchiques ov Duo et trio melez de petits airs tendres et à boire, des meilleurs auteurs; Avec une capilotade,

ou Alphabet de Chansons à deux Parties; Recüeillies, & mises en ordre par Christophe Ballard, seul Imprimeur de Musique, & Noteur de la chapelle du Roy. Tome I. A Paris, Rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. MDCCXII. Auec Privilege de sa Majesté. (München, Mus. Pr. 17)
Desgl. t. II.

32. Les menuets chantans, sur tous les tons; Notez pour les instruments; Suite des douze Volumes d'amusements, Recueillis & mis en ordre Par le Sieur Ballard, Seul Imprimeur du Roy, etc. Tome I. A Paris, Au Mont-Parnasse, rue Saint Jean de Beauvais. MDCCXXV. Avec Privilege de Sa Majesté. (München, Mus. Pr. 14)
Desgl. t. II.

III. Nicht erreichbar waren:

1. Dix huit basses dances. Pierre Attaingnant, Paris 1529.
2. 6 gaillardes et 6 pavanes, 13 chansons à quatre parties etc. Pierre Attaingnant, Paris 1529.
3. Sensuyuent plusieurs belles chansons nouuelles auec plusieurs aultres retirees des anciennes impressions etc. (Paris) 1535.
4. Couronne et Fleur des chansons à Troys etc. Anthoine del Abbate, Venise 1536.
5. 19 chansons de Jennequin etc. Pierre Attaingnant, Paris 1540.
6. Second livre contenant XXVII (chansons) nouuelles à quatres parties etc. Pierre Attaingnant et Hubert Jullet, Paris 1540.
7. La fleur de poésie françoyse, Alain Lotrian, Paris 1543.
8. Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, Alain Lotrian, Paris 1543.
9. Sensuyvent plusieurs belles chansons, Jacques Viviant, Genesve vor 1550.
10. Premier livre de chansons en quatre volumes, nouvellement composees en musique à quatre parties par M. Pierre Certon. Adrian Le Roy et Robert Balard, Paris 1552; es folgen 7 weitere bücher.
11. Chansons nouuelles composees sur les plaisans chans qu'on chante à present, Lyon 1553.
12. Premier livre de chansons a quatre parties etc. Pierre Phalese, Anvers 1554.
13. Le recueil de toutes les sortes de chansons nouvelles etc. Georges Poncet, Lyon 1555.
14. Premier trophée de musique etc. Robert Granjon, Lyon 1559.

15. Chansons nouvelles composées par Barthelemy Beaulaigne, Robert Granjon. Lyon 1559.
16. Premier livre du recueil des fleurs. Pierre Phalese, Anvers 1560.
17. Recveil de plvsievrs chansons etc. Ambroise du Rosne, Lyon 1567.
18. Premier recueil des recueils composé à quatre parties etc. Adrian le Roy et Robert Ballard, Paris 1567.
19. Second recueil etc. 1571.
20. Septiesme livre de chansons à quatre parties. Paris 1572.
21. Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres etc. Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris 1572.
22. Premier livre de chansons en forme de vau de ville, Adrian Leroy et Robert Ballard, Paris 1573.
23. Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, Claude Micard, Paris 1576.
24. Sommaire de tous les recueils de chansons, tant amoureuses, rustiques que musicales, 1578, 79.
25. Le printemps des chansons nouvelles composees sur chants modernes fort récréatifs, Lyon 1579.
26. Ample recueil des chansons tant amoureuses que rustiques, Benoist Rigaud, Lyon 1579.
27. Recueil des chansons, Lyon 1579, 80.
28. La fleur des chansons nouvelles, traittans partie de l'amour etc., Lyon 1580.
29. Le rosier des chansons nouvelles, Lyon 1580.
30. Chansons françoyses à 5, 6 et 8 parties mises en musique par Severin Cornet, Christofle Plantin, Anvers 1581.
31. Nouveau recueil des chansons qu'on chante à present etc., Lyon 1581.
32. La fleur des chansons nouvelles, traittans partie de l'amour etc. Benoist Rigaud, Lyon 1586.
33. Le cabinet des plus belles chansons, Lyon 1588.
34. Gelodacrye amoureuse etc. Rigaud, Lyon 1596.
35. La Folie fainte de l'amant loyal, Adrian de Launay, Rouen 1599.
36. Airs mis en musique à quatre parties etc. La veufve feu R. Ballard et son fils Pierre Ballard. Paris 1599.
37. La fleur des chansons amoureuses etc. Adrian de Launay, Rouen 1600.

38. La fleur de toutes les plus belles chansons qui se chantent maintenant en France, Paris 1600.
39. Chansons folastres et prologues, Jean Petit, Rouen 1612.
40. La fleur de toutes les plus belles chansons qui se chantent maintenant en France etc. Martin le Mesgissier, Paris 1614.
41. Le Tresor et Triomphe des plus belles chansons et airs de cour etc. Jean Borné, Paris 1624.
42. Le Parnasse des muses etc. Charles Hulpeau, Paris 1627.
43. Le Banquet des muses etc. D. Ferrand, Rouen 1627.
44. Les chansons de Gaultier Garguille, Frençois Targa, Paris 1632.
45. Comédie des chansons etc., Paris 1640.
46. La Caribarye des artisans, ou recueil nouveau des plus agréables chansons etc. Nicolas Boisset, Paris 1644, ou 1646.
47. Recueil nouveau des chansons du Savoyard etc. la veufve Jean Plomé, Paris 1665.
48. Recueil de chansons choisies, en vaudevilles etc. 1652—1664, 2e vol. 1665—1688.
49. 8 livres d'airs à boire et sérieux à deux et à trois parties par M. Sicard. De 1666 à 1674. Paris chez Ballard.
50. Nouveau recueil des plus belles chansons et airs de cour de ce temps. Jean Musier, Troys vers 1675.
51. L'Eslite des chansons plus belles et amoureuses de nostre temps. Fleury Bourriquant, Paris ohne datum.
52. Le livre des chants nouveaux de Vaudevire, Jean de Cesne, Vire ohne datum.

Aus dem 18. jahrhundert gehören hierher:

53. Brunettes ou petits airs tendres, Christophe Ballard, Paris 1703—1711.
54. La Clef des chansonniers, ou recueil des Vaudevires depuis 100 ans, J. B. Chr. Ballard, Paris 1717.

2. Das 15. jahrhundert als übergangs- und entstehungszeit.

Das in der einleitung beschriebene Mm.-lied bleibt aber keineswegs unverändert, sondern unterliegt in seinem aufbau und in der verschiedenen inhaltlichen gestaltung veränderungen. Das 15. jahrhundert soll als ausgangspunkt dienen, da es grundlage und vorbild für die volkspoesie in der folgenden zeit ist. G. Paris sagt: „C'est en effet cette époque (15. jahr-

hundert) qui, non-seulement en France, mais dans plusieurs pays de l'Europe, a vu la plus riche éclosion de la poésie populaire. Cette poésie se distingue nettement de celle de l'époque précédente, autant que nos ressources, très-limitées, nous permettent d'apprécier celle-ci. Au contraire elle est restée la base et le modèle de la poésie populaire qui a suivi et de celle qui se produit encore." [1]) Dies trifft auch zu einem großen teil für die Mms. zu, die von jetzt an, mit verhältnismäßig wenigen ausnahmen, volkslieder sind, während sie aus dem mittelalter zweifellos als eine kunstmäßig geübte liedergattung überliefert sind.

Das 15. jahrhundert nimmt eine besondere stellung ein: es ist einerseits entstehungszeit für einige neue themen, andererseits zeigt es, wie es ja auch ganz natürlich ist, noch anlehnung an die mittelalterlichen lieder. Wegen dieses zwiefachen charakters weist es naturgemäß auch verschiedene arten der darstellung auf. Es knüpft noch an den mittelalterlichen brauch an, nach welchem der dichter freund und handelnder zugleich ist. [2]) Er beginnt mit einer kurzen natureinführung, fährt dann damit fort, daß er seine freundin trifft, und erzählt ähnlich wie in den mittelalterlichen pastourellen und Mms.:

Je la prins par sa main blanche
Et la gecté soubz ung houx. (G. P. 53)

Da aber auch die pastourelle des 15. jahrhunderts [3]) noch in ganz ähnlicher weise diesen zug der mittelalterlichen pastourelle verwendet, ist es nicht nötig, ihn als eine entlehnung der Mms. des 15. jahrhunderts aus den mittelalterlichen Mms. anzusehen, vielmehr wird er aus der zeitgenössischen pastourellendichtung übernommen sein. Eindeutig erinnert der trotzige monolog einer frau, die ihrem freunde die treue halten will, an ähnliche stellen der mittelalterlichen lieder [4]). Genau so offen wie im 12./13. jahrhundert [5]) bekennt sie auch jetzt noch

---

[1]) Ch. du XVe siècle, p. VIII—IX.
[2]) Vergl. R. P. I, 69.
[3]) G. P. 50.
[4]) Vergl. G. P. 111 mit R. P. I, 24.
[5]) Vergl. R. P. I, 25 mit G. P. 118.

ihre untreue, die sie für etwas ganz selbstverständliches hält und nach ihrer kindlichen logik begründet. Diese derbe, aber ehrliche sprache geht mit dem 15. jahrhundert verloren. Nie findet sich eine derart kräftige, ungekünstelte erotik im 16. und 17. jahrhundert wieder, sondern dort artet es stets in zoten und unanständigkeiten aus.

Auch der freund nimmt noch eine wichtigere — wenn auch nur passive — stellung ein als in der regel in den folgenden jahrhunderten. Klar und eindeutig bekennt die frau ihr verhältnis zu ihm:

E quant j'ay mon amy
Couché auprès de my,
Il me tient embrassée. (G. P. 118) [1])

Diese bekenntnisse stehen in nichts denen der mittelalterlichen lieder nach, wo es heißt:

li miens amins jeut a neut aveuckes moi.
(R. P. I, 24)

In den mittelalterlichen liedern ist ebenfalls schon vorausgesetzt, daß die frau gegen ihren willen an einen verhaßten mann verheiratet worden ist. [2]) Im 15. jahrhundert lebt auch dieses motiv weiter, indem das junge mädchen meist den vater — weniger häufig die beiden eltern — dafür verantwortlich macht, z. b.:

Mon père m'a donné ung vieillard.
(G. P. 121) [3])

Es bekommt die klassisch-volkstümliche prägung „Mon père m'a mariée, à un . . . m'a donnée".

Eine eigenart der lieder des 15. jahrhunderts, die sich ebenfalls in den mittelalterlichen liedern [4]) findet, aber vom 16. jahrhundert an nicht mehr erscheint, ist die erwähnung und betonung der natur. Eine frau sagt z. b.:

En my vert pré soubz la sausaye
Nouvelles je ne puys ouyr. (G. P. 73) [5])

---

1) Vergl. auch G. P. 111.
2) s. s. 3.
3) Ähnl. G. P. 5, 119; G. 17; Meyer 10.
4) R. P. I, 64, 65, 67.
5) Vergl. auch G. P. 53, 121.

An anderer stelle wird die nachtigall als liebesbote[1]) benutzt, ein schönes, in der volkspoesie häufig gebrauchtes motiv; zwar soll sie hier keine frohe botschaft überbringen, sondern dem freunde sagen, daß die geliebte gegen ihren wunsch verheiratet worden ist.[2]) Es ist zu bedauern, daß diese verwendung der nachtigall oder überhaupt die beziehung auf die natur in den Mms. mit dem 15. jahrhundert für lange zeit ausstirbt, denn gerade dieses motiv überdeckt ihren oft anstößigen charakter. Beachtenswert ist aber, daß sich in den Mms. des 15. jahrhunderts die verbindung mit dem naturbild stets mit der erwähnung der vögel oder der nachtigall zugleich findet, aber für deren verwendung als bote, ratgeber oder dergl. zeigen sich in den mittelalterlichen Mms. keine beispiele. Hiernach ist also diese variation eine eigenart des 15. jahrhunderts, die übrigens auch der gesamten zeitgenössischen volkstümlichen liebeslyrik eigen ist.[3]) Aus den mittelalterlichen liedern wurden ferner noch die prügelszenen übernommen; damals wie jetzt begründet die frau — wenn auch nicht in allen liedern — ihre untreue mit den von ihrem manne erhaltenen schlägen:

Je li dis bien, ainz qu'il m'eust plevie,
c'il me batoit ne faisoit vilonie,
il seroit cous.... (Bartsch, R. P. I, 24)

Ähnlich klingen die verse:

Je le lesray, puis qu'il m'y bat. (G. 65)

Ebenfalls bereits in den mittelalterlichen liedern — wenn auch seltener — fanden sich die klagen der frau über vernachlässigung durch ihren mann, dagegen tritt dieses motiv jetzt in den vordergrund: zwar zuerst auch nur in einigen liedern, um dann in den späteren zeiten ein charakteristikum der heiteren Mm. zu werden. Die frau beschränkt sich nicht mehr darauf, ihre allgemeinen klagen gegen ihren verhaßten mann

---

[1]) G. P. 5; vergl. auch G. P. 73, 117, 121; Aebischer, Rom. 54 (1928), p. 495.

[2]) Auch die kunstdichtung der Provenzalen und Franzosen verwendet die nachtigall als liebesboten. Über die verwendung der vögel in der kunstlyrik s. Werner Hensel, Die vögel in der prov. u. nordfranz. lyrik d. mittelalters, Roman. Forsch. bd. 26 (1909).

[3]) Vergl. G. P. 124, 18, 63, 70 etc.

zu erzählen, sondern sie berichtet — mitunter ziemlich genau — einzelheiten und besonders typische fälle, z. b.:

Quand ce vient le soir que je suis couchée,
Mon vilain s'endort toute la nuitée.

(G. P. 5)[1]

Neu dagegen ist die variation, in welcher sich die frau über das verhalten ihres mannes in der hochzeitsnacht beklagt;[2] ein besonderes motiv, das in späterer zeit an anwendung bedeutend gewinnt. Eine andere versucht, den mann aus seiner teilnahmlosigkeit zu reißen und fordert ihn auf:

Mari, virés vous ver moy. (Meyer 19)

Neu ist auch das völlige fehlen des freundes, wenn auch nur erst in einem liede vertreten; im mittelalter war dies nie der fall, und wenn sein vorhandensein auch nur mit wenigen worten angedeutet war. So finden wir in dieser zeit in einigen liedern den dichter an stelle des freundes und als handelnden, in anderen bloße erwähnung seines tuns oder vorhandenseins und schließlich ein lied, in dem er schon völlig fehlt. Die extreme sind jedoch nur selten vertreten,[3] in der regel wird er von der frau erwähnt, bald kürzer, bald ausführlicher.

Der ehemann hat in den liedern nur geringe bedeutung. Über ihn wird nur von der frau erzählt, ein einziges mal spricht er selbst im dialog.[4] Im allgemeinen wird er als vilain oder vieillard bezeichnet. Während im 15. jahrhundert beide bezeichnungen sich die wage halten und auch beide abwechselnd für ein und dieselbe person gebraucht werden, vilain und vieillard also der person nach identisch sind,[5] verschwindet vom 16. jahrhundert an die bezeichnung vilain immer mehr, um schließlich ganz dem vieillard platz zu machen. Über seine eigenschaften und sein handeln wird nicht viel erzählt, jedoch lassen sich zwei arten klar heraus-

1) Vergl. G. P. 121.
2) G. 17.
3) G. P. 53; Meyer 19.
4) Meyer 19.
5) G. P. 5, 121; G. 66.

stellen: in dem einen falle muß sich seine frau über ihn beklagen, weil er sie vernachlässigt, und in dem anderen, weil sie von ihm geschlagen wird. Diese beiden arten stehen im 15. jahrhundert scharf getrennt nebeneinander. In späterer zeit verliert sich diese trennung und bleibt nur noch auf die lieder beschränkt, in welchen das junge mädchen gegen seinen willen verheiratet worden ist. Auffallend ist, wie wenig der mann hier als eifersüchtig geschildert wird, obwohl gerade in dieser zeit der eifersüchtige in der liebeslyrik eine große rolle spielt.

Die hauptperson ist natürlich die frau. Sie ist die trägerin der lieder, ihre gedanken und ihr handeln verleiht ihnen ihre eigenart. Ihr charakter ist in seinen grundeigenschaften ungefähr derselbe geblieben: im 15. jahrhundert wie im mittelalter wird sie als sinnlich, der untreue und dem „jeu d'aimer" sehr zugeneigt geschildert. Auch ihre anderen züge bleiben sich ähnlich, wie ihr hohnvolles und trotziges verhalten gegen ihren mann und ihre liebe zu dem freunde. Hier wie dort beklagt sie sich über erlittene prügel und rächt sich dafür an ihrem manne oder will sich rächen. Die sinnlichkeit, die sie auch schon im mittelalter besaß, trieb sie dort zuerst zu ihrem freunde, und dann will sie ihrem manne gehören,[1]) aber noch viel häufiger will sie gar nichts von diesem wissen, und wenn er sich mit ihr befaßt, so ist es ihr unangenehm. Ganz anders ist es hier: wohl wird auch hier ihre sinnlichkeit geschildert, aber jetzt ist sie es, die ihren mann zum „jeu d'aimer" verleiten will, und erst seine teilnahmlosigkeit löst in vielen fällen ihre verbitterung aus und veranlaßt sie zur untreue.

Ebenso wichtig wie diese inhaltlichen neuerungen ist die veränderte art der darstellung, die sich in dem fehlen der von den dichtern gegebenen einkleidung der lieder zeigt, denn jetzt sind die Mms. zum größten teil reine monologe der frau.

Zusammenfassend kann also gesagt werden:

Die Maumariée des 15. jahrhunderts enthält sowohl alte wie auch neue züge. Alt sind die anklänge an die trotzigen

---

[1]) R. P. I, 22.

monologe, die prügel, welche die frau erhält, die verheiratung gegen ihren willen, der dichter in der rolle des freundes und handelnden wie überhaupt seine fast ständige erwähnung, und schließlich die — wenn auch seltenen — klagen der frau über vernachlässigung durch ihren mann.

Neu ist das verlegen der handlung in die hochzeitsnacht, das bemühen der frau, ihren mann aus seiner teilnahmlosigkeit zu reißen, das gelegentliche fehlen des freundes und das überwiegen der monologform.

Typisch für das 15. jahrhundert ist ferner noch die erwähnung der natur und der vögel, welche in der folgezeit verloren geht, genau wie die derben, ungekünstelten monologe.

Erhalten bleiben in den folgenden jahrhunderten: die vorstellung, daß das junge mädchen gegen seinen willen verheiratet worden ist; die klagen über die prügel, welche die frau bekommt, wenn auch nicht mehr so häufig wie im mittelalter; die person des freundes, jedoch nicht mehr so unbedingt nötig wie einst; die beschwerde über die eifersucht des mannes, die bisweilen eingehend beschrieben wird; die schilderung von dem verhalten des alten in der nacht und besonders die teilnahmlosigkeit in der hochzeitsnacht, was in der folgezeit zu einem wichtigen bestandteil der Mms. wird, genau wie die versuche der frau, ihren mann ihren wünschen geneigter zu machen. Besonders diese letzten züge, die in den folgenden jahrhunderten weiter ausgebaut werden, bilden mit noch später hinzutretenden die typischen heiteren Mm.-lieder.

Inhaltlich lassen sich die klagen der frau im 15. jahrhundert in zwei gruppen einteilen; in der ersten beklagt sie sich über die vernachlässigung von ihrem manne und in der zweiten über prügel, die sie von diesem bekommt. Aus der verbitterung über dies beides läßt sich ihr gesamtes übriges verhalten erklären.

3. Das 16. und 17. jahrhundert.

Die folgenden zwei jahrhunderte lassen sich wegen der großen ähnlichkeit der entwicklung zusammen behandeln.

Im 15. jahrhundert fanden sich im gegensatz zum mittelalter einige lieder, in welchen die frau an ihrem manne aus-

zusetzen hatte, daß er in der nacht schläft anstatt sich mit ihr zu beschäftigen.[1]) War das dort nur kurz erwähnt, so gewinnt dieses motiv von jetzt ab immer mehr an bedeutung. Die frau begnügt sich nicht mehr, die tatsache an sich festzustellen, sondern schildert in ausführlicher weise das verhalten ihres für sie zu alten mannes. Der sinn der lieder ist jetzt, die weibliche sinnlichkeit und das unvermögen des vieillard zu verspotten, und so finden sich dann die verschiedensten arten, in welchen die äußerst derbe zeit des 16./17. jahrhunderts dieses motiv behandelt. Nie zeigt sich die alte, ungekünstelte erotik des mittelalters und einiger lieder des 15. jahrhunderts wieder, sondern meist artet die darstellung in grobe, plumpe unanständigkeiten aus.[2]) Es scheint, als ob die dichter mit großer vorliebe diese dinge besonders kraß und derb geschildert hätten,[3]) aber sie trugen damit nur dem zeitgeschmack rechnung, denn was sich an derartigem in den Mms. findet, wird an derbheit und frechheit noch weit von anderen liebesliedern übertroffen. Besonders anstößig sind die anekdotenhaften, schwankhaften schilderungen irgendwelcher liebesabenteuer, die sich im ausmalen der kleinsten kleinigkeiten in gewöhnlichster weise gefallen. Ebenfalls stehen die komödiantenlieder, von denen sich eine anzahl in der sammlung Caen 1615 findet, jenen in nichts nach.

Von jetzt, vom 16./17. jahrhundert ab, können die lieder in die oben charakterisierten drei gruppen[4]) eingeteilt werden: 1. die lieder heiteren inhalts, 2. die ernsten lieder, 3. die lieder der leichtfertigen frau. Während die erste gruppe im großen und ganzen dem sinne nach den liedern des 15. jahrhunderts entspricht, sind die zweite und dritte — abgesehen von einigen vereinzelten vorläufern — neubildungen dieser zeit.

Die heiteren lieder lassen sich wieder in zwei untergruppen teilen. Die gruppe a) enthält solche lieder, welche das gegen seinen willen verheiratete junge mädchen zum

[1]) G. P. 121; G. 17.

[2]) Paris 1581, 72; Rouen 1608, 420; W. 343 u. a.

[3]) Natürlich finden sich auch einige lieder, die zurückhaltender sind z. b. W. 337; Lyon 1538, 133.

[4]) s. s. 21 ff. u. 24 ff.

thema haben. Dieser zug, der sich im mittelalter und im 15. jahrhundert noch verhältnismäßig selten findet, wird im 16./17. jahrhundert weit verbreitet. Meist beginnen diese lieder, soweit sie volksgut sind, mit der anfangsformel „Mon père m'a mariée", mitunter geht ihr auch noch ein kehrreim voraus, seltener dagegen findet sie sich im korpus. Die gruppe b) umfaßt solche lieder, in welchen das junge mädchen die ehe freiwillig eingegangen ist.

Das erste große thema (a_1) der gruppe a) behandelt die sinnlichkeit der frau. Wie bereits oben gesagt, stammt es mit seinen ersten anfängen aus dem mittelalter und dem 15. jahrhundert, wurde dann aber in den folgenden beiden jahrhunderten weiter ausgebaut, um schließlich dann in der neuzeit eins der typischen merkmale der heiteren Mms. zu werden. Das junge mädchen wird in der regel von seinem vater an einen reichen alten verheiratet, fühlt sich aber keineswegs in der ehe mit diesem murrkopf glücklich. Im mittelpunkt stehen seine klagen über den törichten greis, der für seine wünsche und liebesverlangen kein verständnis mehr aufbringen kann. Aber es ist nicht geneigt, auf die erfüllung seiner begierden zu verzichten und mitanzusehen, wie er ihm den rücken zukehrt und schläft. Schon in einem liede aus dem 15. jahrhundert, in welchem der alte sich ebenfalls von ihm abwendet und nichts von ihm wissen will, fordert es ihn auf, sich herumzudrehen.[1]) Dies ist sicher nur ein schwacher versuch, den alten für seine wünsche geneigter zu machen. Vom 16./17. jahrhundert an findet sich dieses motiv häufiger wieder, doch ist es keineswegs mehr so naiv angedeutet, sondern dieser zeit war es eine willkommene gelegenheit, nur noch mehr realistik und anstößigkeiten anbringen zu können. Ein besonderer einzelzug, der sich ebenfalls schon einmal im 15. jahrhundert fand,[2]) verlegt die vernachlässigung der frau durch den mann in die hochzeitsnacht und erscheint in einem beachtenswerten teil der lieder bis auf den heutigen tag. Also auch hier ganz ähnlich wie bei den vernachlässigungen: das

1) Meyer 19.
2) G. 17.

15. jahrhundert gibt die anregung oder das vorbild, und die folgezeit erhärtet oder bildet es noch weiter aus. Dasselbe gilt auch für die versuche der frau, den mann aus seiner teilnahmlosigkeit zu reißen.

Völlig neu aber — wenn auch noch verhältnismäßig selten — tritt von dieser zeit ab in dieser variation ein anderes motiv auf, das im 15. jahrhundert keine vorbilder hatte: es handelt sich um die beschwerde der jungen frau bei ihren eltern über den alten, welcher die ganze nacht schläft.[1])

Zu den klagen über vernachlässigung gesellt sich mitunter auch noch die über die eifersucht des mannes, die dann in der für das 16./17. jahrhundert typischen art bis in alle einzelheiten beschrieben wird, ein zug, der erst jetzt neu auftritt.

In der zweiten variation (a_2) der gruppe a) beklagt sich die frau, daß sie von ihrem vater an einen mann verheiratet worden ist, der sie verprügelt. Die lieder dieser gruppe sind an umfang kleiner als die von a_1, da sie meist nur diesen einen zug behandeln. Der gedanke selbst findet im mittelalter wie in dieser zeit seine unterlage in der wirklichkeit.

Als letzte variation (a_3) können einige lieder zusammengefaßt werden, in welchen sich die junge frau nicht mehr über bestimmte einzelheiten beklagt, sondern allein über die tatsache, daß sie an einen alten verheiratet ist oder auch erst werden soll. Ähnliche gedanken waren ebenfalls schon im 15. jahrhundert bekannt.

Die gruppe b) enthält ebenfalls mehrere variationen: die erste (b_1) behandelt in ähnlicher weise die sinnlichkeit der frau. Allerdings im gegensatz zur gruppe a_1 fehlen hier die motive, daß sie die enttäuschung in der hochzeitsnacht erlebt und daß sie zu ihrem vater geht, um sich über ihren mann zu beschweren.

In einer zweiten variation (b_2) beklagt sie sich über schläge. Jedoch sind hier die gruppen b_1 und b_2 nicht so klar getrennt wie a_1 und a_2, sondern hier verschmelzen beide

---

[1]) Lyon 1538, 18; Haupt 112; W. 337; Parn. 59.

miteinander und spielen ebenfalls schon zur dritten (b_3) hinüber, welche die eifersucht des mannes hervorhebt. Obwohl der mann bereits im 15. jahrhundert als eifersüchtig geschildert wird, so ist es doch erst die zeit des 16./17. jahrhunderts, die alle möglichkeiten, diesen typ auszubauen, ausnutzt.

Die vierte variation (b_4) ist bezeichnet durch die sehnsucht nach dem freunde oder durch die mit ihm begangene untreue.

Neben diesen einzelzügen haben sich ein paar vollständige lieder des 15. jahrhunderts nahezu unverändert bis ins 16. und sogar 17. jahrhundert hineingerettet, wahrscheinlich auf dem wege der gedruckten oder geschriebenen überlieferung; so findet sich G. P. 73 in Lyon 1538[1]) wieder und G. P. 111 ebenfalls in Lyon 1538[2]), allerdings etwas verändert, und G. P. 118 in Lyon 1538[3]) und noch später in Rouen 1608[4]).

Was unterscheidet nun aber das lied des 16. und 17. jahrhunderts grundlegend von dem vorhergehenden? Es sind wohl weniger die soeben angeführten einzelheiten, die zwar auch für diese zeitspanne charakteristisch sind, als das empfinden an sich, dessen ausdruck sie nur sind. Es ist vor allem das krasse herausstellen und scharfe betonen der erotischen momente, was besonders auffällig ist. Hier handelt es sich weniger um die kraftvollen, ursprünglichen ausdrücke dieser empfindungen, wie sie im mittelalter und z. t. noch im 15. jahrhundert zu finden sind, noch um unnatürliche überfeinerungen, sondern es sind zotige geschmacklosigkeiten, welche dem zeitgeschmack rechnung tragen. Dann aber ist es der krasse realismus, der vor keiner noch so gewagten schilderung verfänglichster vorgänge zurückschreckt, sondern alles so darstellt und nennt, wie es dem volke dieser zeit vertraut war. Aber nicht nur auf diesem gebiete findet er sich, auch sonst zeichnet er mit großer lebenswahrheit denken und fühlen der handelnden personen; beispielsweise sei die klage der jungen frau genannt, welcher der alte am frühen morgen befiehlt, in

1) p. 105.
2) p. 121.
3) p. 125.
4) p. 270.

den laden zu gehen und die kunden zu bedienen.[1]) Lebenswahr sind auch die beschreibungen häuslicher und wirtschaftlicher sorgen, wenn sich z. b. eine servante beklagt, die einstmals eine gute stellung bei ihrer herrin hatte, wo alles im überfluß war, jetzt aber in ihrer ehe bekennen muß, daß ihr das nötigste fehlt.[2]) An anderer stelle wird eine frau geschildert, die sich beklagt, daß ihr mann eine freundin unterhält;[3]) oder sein egoismus wird in drastischer weise dargestellt, wie er seiner frau weder essen noch trinken gönnt.[4])

Es ist ebenfalls der realismus, der zwei abarten im 16. jahrhundert entstehen oder hervortreten läßt: die lieder ernsteren inhalts und die lieder der leichtfertigen frau.

Bei der vorliebe für die der wirklichkeit nachgebildeten züge konnte es nicht ausbleiben, daß neben die themen, die fast ausschließlich das eheliche liebesleben und was damit zusammenhängt, behandeln, sich auch ernstere lieder, welche das tägliche leben schildern, stellten. Es ist naheliegend, die wirtschaftliche lage des haushaltes zum thema zu wählen, und so finden sich auch einige lieder, in denen sich die frau über die not in ihrer ehe beklagt. Dieses thema fand sich zwar schon einmal im 15. jahrhundert, aber da beklagt sich der mann.[5]) Anders dagegen Eust. Deschamps, welcher dem 14. jahrhundert angehört: er schildert in einigen seiner balladen verschiedene frauen, die sich in realistischer weise über die tatsächlich schlechte lage beklagen, in die sie durch die untugenden ihres mannes geraten sind. Aber dies ist zu jener zeit noch vereinzelt, und erst vom 16. jahrhundert an finden sich derartige lieder so häufig, daß sie eine besondere gruppe bilden können; auch sind die balladen Deschamps' satirische, tendenziöse spottlieder gegen die ehe, während den ernsten liedern des 16./17. jahrhunderts die satire fehlt. Jene können nie wie diese mitgefühl und bedauern für die frau erwecken.

Zwei lieder verkörpern trefflich den typus der ernsten gruppe: das eine behandelt ein soziales problem, eine häus-

---

[1]) Rouen 1623 $_2$, 46.
[2]) Lyon 1557, 63.
[3]) Lyon 1557, 153.
[4]) Parn. $_2$, 76.
[5]) G. P. 34.

liche, tugendsame frau hat einen trunkenbold zum manne;[1] in dem anderen werden die psychischen sorgen und nöte einer frau geschildert, die einen erfolglosen kampf gegen die buhle ihres mannes führt.[2] Diesen verwandt — doch im strengen sinne nicht zu dieser gruppe gehörend — ist ein anderes, in welchem sich — neben anderen klagen — die frau auch darüber beschwert, daß ihr mann sie mit einer freundin betrüge.[3]

Bemerkenswert wegen ihrer bedeutung für die folgende zeit sind zwei lieder: in dem einen beklagt sich die neuverheiratete frau über die armut in ihrem haushalt,[4] und in dem anderen ermahnt eine frau, die in ihrer ehe schlechte erfahrungen machen mußte, die jungen mädchen, sich reiflich zu überlegen, was sie mit der ehe auf sich nehmen.[5] Beide lieder sind in den sammlungen dieser zeit nur vereinzelt zu finden, bilden jedoch in der neuzeit mit ähnlichen liedern einen bedeutenden teil des volksliederschatzes.

In den ernsten liedern handelt es sich nicht mehr darum, die sinnlichkeit der frau zu verspotten, ihre tragisch-komischen klagen wiederzugeben, die nie ernst genommen werden wollen, sondern nur darauf zielen, zu erheitern und zu belustigen; es handelt sich auch nicht mehr um zwei gleich fehlerhafte menschen, sondern hier wird die tragische wirkung, dadurch erzielt, daß ein gutes, wertvolles wesen, die frau, einem schlechten, minderwertigen, dem manne, gegenübersteht und diesem unterliegt oder unter seinen schlechten taten unschuldig leiden muß. Ganz im gegensatz zu den heiteren liedern sind diese darauf abgestimmt, ehrliches mitgefühl für die arme, geplagte frau zu erwecken.

Die zweite gruppe, in welcher der erotische realismus besonders ausgeprägt ist, bilden die l i e d e r d e r l e i c h t f e r t i g e n f r a u. Ihre abgrenzung gegen die Mm.-lieder ist

[1] Paris 1653, 18.
[2] Paris 1624, 72.
[3] Lyon 1557, 153.
[4] Paris 1530, 7.
[5] Pard. 6.

bereits in der einleitung klargelegt worden.[1]) Obwohl sich bereits im mittelalter und im 15. jahrhundert einige beispiele dafür finden lassen, so treten sie doch erst vom 16. jahrhundert an voll in erscheinung und können erst von da ab zu einer besonderen, ausgesprochenen gruppe zusammengefaßt werden. Aus ihrer verbreitung läßt sich schließen, daß auch sie sich in dieser zeit allgemeiner beliebtheit erfreuten. Was verderbtheit der sitten, zotigkeit und geschmacklosigkeit anbetrifft, so übertreffen sie fast noch die anstößigsten Mms.[2]) Auch diese gattung lebt wie die der Mm.-lieder weiter, wenn auch ohne die für diese zeit typischen eigenheiten, so doch stets ihren in der einleitung beschriebenen charakteristika treu.

Die charaktere der personen bleiben im allgemeinen die gleichen wie im 15. jahrhundert, wohl aber tritt eine verschiebung zwischen mann und freund betreffs ihrer bedeutung für die lieder ein.

Die frau, stets die hauptperson, wird in den heiteren liedern und denen der leichtfertigen frau weiter als sinnlich, liebeshungrig, rücksichtslos, höhnisch und haßerfüllt[3]) gegen ihren mann geschildert; in den ernsten liedern dagegen hat sie keine dieser eigenschaften, sondern wird nur als eine in ihrer unglücklichen ehe leidende frau gezeichnet, die ohne ihre schuld von ihrem leichtsinnigen, gewissenlosen manne gequält wird.

Der mann bleibt ebenfalls in den heiteren liedern derselbe mürrische, verdrießliche, eifersüchtige alte, welcher die wünsche seiner frau nicht versteht oder nicht verstehen will. Auch in den liedern der Lfr. muß er weiter den spott tragen; in den ernsten liedern dagegen ist er es, der seine frau kaltblütig quält und durch seinen lasterhaften lebenswandel seine familie ins unglück stürzt.

Auch der freund bleibt sich gleich, denn auch seine aufgabe, den mann bei der frau zu ersetzen, bleibt dieselbe; aber seine bedeutung und die wichtigkeit seiner rolle ändert

[1]) s. s. 24 ff.
[2]) z. b. W. 228.
[3]) Dies gilt nur für die ersten.

sich: er schwindet in einer anzahl von liedern völlig,[1]) im 15. jahrhundert war das nur einmal der fall, in anderen wird er nur kurz, oft nur mit einem einzigen wort erwähnt[2]) oder lebt gar nur in den gedanken der frau[3]). Ausnahmen bilden nur einige sonderfälle, in welchen sie sich ausführlicher mit ihm beschäftigt[4]) oder die lieder, in welchen der freund zum verführer der frau wird[5]) oder der dichter die stelle des freundes einnimmt.[6]) In den liedern der Lfr. ist er stets unerläßlich, denn sie alle schildern ja die untreue der frau, dennoch aber ist er in diesen von fast noch geringerer bedeutung als in den ersten, da er hier nur als der — allerdings unbedingt notwendige — hintergrund für die frau anzusehen ist. Bisweilen wird er nur kurz erwähnt, bisweilen auch ausführlicher, aber sogar dort, wo er wirklich der verführer der frau ist und seine handlungen etwas eingehender beschrieben werden, hinterläßt er keinen großen eindruck, sondern einzig und allein die frau verleiht mit ihrer lasterhaftigkeit diesen liedern ihr gepräge. In den ernsten liedern fehlt der freund völlig.

Umgekehrt ist es mit der rolle des mannes: sein charakter bleibt in den heiteren liedern derselbe, als der er schon im 15. jahrhundert geschildert worden war; aber seine bedeutung im liede wächst in vielen fällen und zwar dadurch, daß einzelne seiner züge eingehender beschrieben werden und so den kern der klagen seiner frau bilden; besonders ist es seine eifersucht, die ihr viel zu schaffen macht.[7]) So tölpelhaft wie er in den heiteren liedern und auch in denen der Lfr. geschildert ist, so rücksichtslos, tyrannisch und roh benimmt er sich in den

---

[1]) Jardin 91; Meyer 19; Paris 1534, 7; Haupt 112; Lyon 1538, 18; Paris 1581, 72; Paris 1597, 7; Pard. 6; W. 81, 241; Caen 1615 $_2$, 42; Rouen 1623 $_2$, 46; Parn. 38, Parn. $_2$, 41.

[2]) G. P. 52; G. 65; Meyer 10; Parn. $_2$, 18; Pard. 8; 27 chans. mus. 1533, 15; Rouen 1609, 108; Rouen 1614 $_2$, 105; Lyon 1616, 424; Parn. $_2$ 7, 18, 30; W. 338.

[3]) G. P. 121; G. 17; Lyon 1538, 133; Lyon 1557, 155; Pard. 11; W. 337; Haupt 106; Lyon 1616, 769; Parn. 30.

[4]) W. 250; Lyon 1557, 136.

[5]) 26 chans. mus. 1533, 15; Rouen 1606, 63; Rouen 1608, 166.

[6]) Parn. 30.

[7]) Paris 1581, 72; Lyon 1616, 424; Paris 1631 $_5$, 49; W. 338.

ernsten liedern.[1]) Tritt die beschreibung seiner untugenden in einer anzahl heiterer lieder fast gleichwertig neben die klagen der frau über vernachlässigung, so füllen sie in den ernsten liedern sogar den größten teil aus. Es läßt sich also im gegensatz zum 15. jahrhundert klar ein hervortreten der figur des mannes erkennen, welches jedoch in vielen fällen nicht in den reinen volksliedern zu finden ist, sondern in kunstmäßigen und halbgelehrten liedern. In den liedern der Lfr. tritt seine bedeutung wieder zurück: meist wird er hier als leichtgläubiger tölpel geschildert.

Kunstdichtung und volkslied. Zwischen den einzelnen liedern der Mm. bestehen oft so große unterschiede, daß sie als der ausdruck zweier ganz verschiedener richtungen angesehen werden müssen. Dies wird sofort klar durch einen vergleich der naiven lieder, in denen sich die junge frau beklagt, daß ihr mann in der hochzeitsnacht nur an das schlafen denkt, worüber sie sich am nächsten morgen in kindlicher weise bei ihrem vater beschwert,[2]) mit denen, in welchen die raffinierte frau alle mittel in drastischer weise erzählt, die sie versucht hat, um den alten ihren wünschen gefügig zu machen, oder sonst eine ausführliche beschreibung ihrer leiden und seiner fehler gibt.[3]) In den einen findet sich naive, ungekünstelte erotik auf schlichte art erzählt, in den anderen anstößige, realistische, raffiniert ausgeklügelte oder auch auf den niedrigsten geschmack spekulierende sinnlichkeit. Während die ersten durchaus volkstümlich sind, sowohl in ihrer anpassung an das volksempfinden wie auch ihrem ursprung nach, läßt sich das von den letzten nicht behaupten, sondern diese scheinen vielmehr die ausgelassenen erzeugnisse von kunstdichtern zu sein, die ihren gefühlen in diesen bastardliedern ausdruck verliehen. Obwohl von kunst- oder berufsdichtern, meist wohl komödianten und straßensängern verfaßt, sind dies doch keine kunstlieder, d. h. für den geschmack der höheren gesellschaft bestimmt, welcher noch die lieder ge-

[1]) Paris 1581, 12; Paris 1624 $_2$, 72; Rld. t. II, 80; vergl. auch Parn. $_2$, 76.

[2]) z. b. Parn. 59.

[3]) z. b. Paris 1581, 72.

fielen, in denen Venus und Cupido herrschten, sondern sie tragen dem geschmack der breiten masse rechnung, ohne jedoch deren völliges eigentum zu werden. Dieser unterschied läßt sich kaum an allen liedern im einzelnen nachweisen, da beide richtungen oft miteinander verschmelzen, weil sie ja dieselben themen behandeln; jedoch sind die einen reine volkslieder, d. h. an welchen das volk herrenrechte hat, sei es, daß sie aus seiner mitte hervorgegangen sind, was wohl für die mehrzahl zutrifft, sei es, daß es sie als eigen übernommen hat, und dann nach seinem geschmack willkürlich als freier herr behandelt, während die anderen gleichsam geschenke berufsmäßiger dichter an das volk sein sollen, und als solche sollen sie dem geschmack der beschenkten angepaßt sein.

Da vom 16. jahrhundert ab und besonders seit seinem letzten jahrzehnt die lieder immer häufiger mit bestimmten g a t t u n g s n a m e n überschrieben auftreten, könnte der gedanke naheliegen, daß man unter den besonderen namen, wie chanson amoureuse, chanson joyeuse, chanson musicale etc. eine besondere gattung verstand und somit auch ein mittel, gegeben wäre, liedgattungen — in diesem falle volkslieder und kunstlieder — zu unterscheiden. Dies ist aber mittels der liedgattungsnamen zu dieser zeit noch nicht möglich, denn erst seit dem ersten drittel des 17. jahrhunderts begann man unter voix de ville, airs de court inhaltlich verschiedene lieder zu verstehen, während die andern namen ganz allgemein nur den inhalt andeuten. Nach Gérold[1]) begann man während des 17. jahrhunderts in den musiksammlungen mit air de court den begriff eines immer mehr verfeinerten, mitunter sogar preziösen liedes zu verbinden. Ein blick auf die sammlungen um 1600 zeigt, mit welcher willkür die drucker die namen für die lieder ihrer sammlungen wählten, so finden sich in solchen, die airs de court enthalten sollen, neben durchaus ernsten kunstliedern auch echte volkslieder wie „Mon père et ma mère leur foi ont juré“ oder „Nous étions trois nonnes“[2]), oder es findet sich ein lied in verschiedenen sammlungen mit verschiedenen

---

1) L'art du chant en France au XVIIe siècle, p. 17.
2) ibid., p. 16.

namen, so heißt „Dedans ce lict“ in der sammlung Poictiers 1607 [1]) air de court, während es in Rouen 1608 [2]) als chanson amoureuse bezeichnet wird. Ähnliche beispiele ließen sich nach belieben vermehren. Zwar enthalten einige sammlungen auf ihren titelblättern die bemerkung, daß sie alle arten von liedern, sowohl chansons musicales wie rustiques, enthalten, was zweifellos eine unterscheidung zwischen kunst- und volksdichtung bedeutet, aber diese trennung wird im inneren der sammlung nicht beibehalten, sodaß auch hierdurch kein genauer anhaltspunkt gegeben ist. Also können die gattungsnamen zur unterscheidung zwischen volks- und kunstpoesie nicht herangezogen werden.

Als zweites unterscheidungsmerkmal zwischen kunst- und volkslied könnten die versmaße in betracht kommen. Hier müssen aber von vornherein die kurzen wie sechs-, sieben- und achtsilbner ausscheiden, da sie sowohl in der kunstdichtung wie auch in der volkspoesie sehr häufig anzutreffen sind. Während der neunsilbner bisweilen in der kunstlyrik zu finden ist, ist der fünfsilbner des öfteren in den volksliedern vertreten. Ein sicheres kriterium bietet die caesur der langverse wie zehn-, zwölf- und vierzehnsilbner, die in volksliedern gewöhnlich in der mitte liegt. Die länge der strophe kann nur in beschränktem maße zur unterscheidung herangezogen werden. Während vier-, sechs- und achtzeilige sowohl der kunst- wie auch der volksdichtung eigen sind, tritt die zwei- und dreizeilige mit vorliebe in volksliedern auf. Ein sicheres zeichen für volkslieder ist die assonanz anstelle des reimes, welche die kunstdichtung verschmäht.

Kein sicheres kriterium ist der kehrreim, der meist in tanzliedern anzutreffen ist. Er findet sich sowohl in volkstümlichen tanzliedern wie auch in denen der kunstdichtung, wie eine betrachtung der tanzliedersammlungen beweist, [3]) in welchen die weitaus größere zahl, ganz gleich ob kunst- oder volkslied, mit kehrreim versehen ist.

---

[1]) p. 163.
[2]) p. 166.
[3]) z. b. Parnasse 1633.

Monolog und dialog sind ebenfalls keine merkmale, da der monolog als die typische form der Mms. auch von den kunstdichtern zu ihren liedern gebraucht wird und der dialog ebenfalls sowohl der volks- wie der kunstpoesie eigen ist. Ebenso wenig ist auch die berichtform der lieder der Lfr. unterscheidend, da auch sie als absolut typische form dieser gattung angesehen werden muß.

Auch die musik ist nicht immer entscheidend. Daß sich neben echten volkstümlichen weisen ebenso echte volkslieder mit merkmalen finden können, die auf eine vertonung von bedeutenden komponisten hinweisen, ist nicht verwunderlich, denn es ist bekannt, daß die besten liederkomponisten der damaligen zeit, wie Josquin de Près, Compère, Mouton, Willaert, Gombert, Roland de Lattre und viele andere es nicht verschmäht haben, diese lieder mehrstimmig zu vertonen. [1])

Ein sicheres zeichen für die volkstümlichkeit der lieder könnte ihre verbreitung sein, wenn sie mit volkläufigkeit [2]) identisch wäre, oder wenn an ihren einzelnen in den verschiedenen gegenden Frankreichs sich findenden varianten spuren einer wirksamkeit des herrenrechtes des volkes festzustellen wären, oder wenn sich zum mindesten erkennen ließe, daß sie dort, wo sie in den sammlungen anzutreffen sind, auch tatsächlich im volke verbreitet und gepflegt waren. Heute läßt sich das nach den erhaltenen drucken aus dieser zeit nur noch in beschränktem maße erkennen, jedoch läßt häufiges vorkommen eines und desselben liedes in verschiedenen sammlungen auf seine beliebtheit schließen. Weisen nun diese lieder in den einzelnen drucken veränderungen und variationen auf, die auf mitarbeit oder umarbeit durch sänger und dichter hindeuten, so könnte hier auf volkläufigkeit, wirken des herrenrechtes des volkes an ihnen und somit auf echte volkstümlichkeit geschlossen werden. Dies ist jedoch nicht der fall, sondern die lieder finden sich zum größten teile unverändert wieder, und dies besagt nichts über ihre volkläufigkeit, denn hier kann mit sicherheit angenommen werden, was sich auch

---

1) Vergl. Gérold 15./16. jahrh., VII.
2) Vergl. John Meier, Kunstlieder im volksmunde, Prinzipielles.

aus anderen übernommenen liedern beweisen läßt, daß die verleger sie meist aus zeitlich vorhergehenden sammlungen abgedruckt haben.

Anders ist es, wenn ein lied in verschiedenen sammlungen stark verändert auftritt, z. b. um einige strophen vermindert, oder wenn mehrere zu einer zusammengezogen sind, wo wohl an zersingen gedacht werden kann. In diesem falle ist die annahme einer — zum mindesten zeitweiligen — volkläufigkeit durchaus berechtigt. Als beispiel diene das lied „Compagnon galois", das in der sammlung Lyon 1557 [1]) sechs strophen aufweist, während es in Caen 1615 [2]) nur noch dreistrophig ist. Auch umstellen der einzelnen strophen ist keineswegs selten: so bringt die fassung des liedes „La servante qui s'abuse" in Paris 1581 [3]) eine völlig andere reihenfolge der strophen als die in der sammlung Lyon 1557 [4]). Bisweilen verändert sich aber ein lied im laufe der zeit auch so sehr, daß es kaum wiederzuerkennen ist, z. b. „Hier au matin" [5]) in der späteren variante aus Rouen 1614 [6]). Diese veränderungen sind sicher durch mündliche überlieferungen entstanden.

Allgemein bekannt und verbreitet müssen auch die lieder sein, die als „timbre" verwendet werden, d. h. die in sammlungen ohne noten angeben sollen, nach welcher melodie das lied gesungen werden muß. Selbstverständlich können aber als vorbild nur solche lieder benutzt werden, deren inhalt und vor allem melodie als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können. Die verwendung der lieder als timbre kann auf ihre verbreitung und vielleicht auch auf ihre volkläufigkeit bisweilen schlüsse erlauben.

Ein sicheres zeichen freilich für echte volkstümlichkeit der lieder dieser zeit, d. h. dafür, daß sie im volke als dessen ureigener besitz verankert sind, bieten erst die sammlungen

---

1) p. 112.
2) Bach. 87.
3) p. 34.
4) p. 63.
5) Pard. 8.
6) p. 105.

des 19. und 20. jahrhunderts, welche die lieder aus der mündlichen überlieferung des volkes wieder aufgreifen, und hier wird dann auch der eindruck bestätigt, der sich beim lesen sofort aufdrängt, daß eins der typisch volkstümlichen themen in den liedern verkörpert wird, welche das von seinen vater gegen seinen willen verheiratete junge mädchen behandeln und die charakteristische anfangsformel „Mon père m'a mariée“ haben.

So bleibt schließlich nur noch eine möglichkeit, eine unterscheidung zu treffen: die untersuchung über stil und inhalt der lieder; denn zu allen zeiten läßt sich stets ein für das volkslied typischer stil klar erkennen. Das volkstümlichste thema der Mm.-lieder ist zweifellos das des gegen seinen willen verheirateten jungen mädchens. Dieses thema findet sich auf die verschiedensten arten, ohne sich jedoch von seinem grundgedanken zu entfernen, variiert, und gerade die verschiedenartigen umformungen, die jedoch nie das innerste wesen der lieder verändern, sind der beste beweis für seine volkstümlichkeit, für seine echte volkläufigkeit. Während diese lieder eine natürliche, ungekünstelte, wenn auch mitunter recht derbe erotik durchzieht, findet sich in verschiedenen anderen liedern, in welchen es sich nicht um ein junges, gegen seinen willen verheiratetes mädchen handelt, oft eine viel zotigere sinnlichkeit, die mit besonderer vorliebe die heikelsten dinge schildert. Diese letzte art der darstellung klingt nicht an die immerhin naive schilderung der volksdichtung an, sondern vielmehr an die ausgelassenen erzeugnisse der komödianten. Dies trifft auch für einen großen teil der lieder der Lfr. zu, die mit zu dem abstoßendsten und unanständigsten gehören, was wohl je gesungen worden ist. Natürlich gibt es auch hier ausnahmen, welche die allgemeinen beobachtungen durchbrechen; so finden sich denn auch in den liedern, die mit der volkstümlichen formel „Mon père m'a mariée“ beginnen, derbheiten, die eigentlich kaum noch zu übertreffen sind[1]), und auf der andern seite lieder, in denen es sich nicht um ein

---

[1]) Rouen 1608, 420.

junges, unfreiwillig verheiratetes mädchen handelt und die trotzdem echte volkslieder sind.

Zweifelhaft hingegen sind die lieder ernsteren inhalts: hier läßt ein strafferer aufbau, logische und überlegte einzelheiten darauf schließen, daß irgend ein berufsdichter am werke gewesen ist. Während die kunstdichtung sich oft in schilderungen von einzelheiten verliert, umreißt das volkslied häufig nur mit kurzen, knappen strichen die situation. Es läßt sich behaupten, daß für die volkslieder die einfachheit und das unmittelbare der gedanken typisch ist, während aus den halbgelehrten stets wieder das planmäßig auf wirkung zielende hervorleuchtet. Ebenfalls ist das stärkere betonen der rolle des mannes, die nahezu das ganze lied ausfüllt, auf das wirken berufsmäßiger dichter zurückzuführen. Während diese figur in der echten volkspoesie meist kurz geschildert wird und von untergeordneter bedeutung, in der regel nur der hintergrund für die frau ist, auf dem sich deren eigenschaften klarer abheben, werden in den halbvolkstümlichen die taten des mannes oft in den vordergrund gerückt und die verfasser schildern — meist durch den mund der frau — seine handlungen ausführlich: sei es, daß seine lächerliche eifersucht bis in alle einzelheiten beschrieben wird, die rohe behandlung, die er seiner frau zuteil werden läßt, oder seine gewissenlosigkeit, die ihn seine familie zugrunde richten läßt. Finden sich neben diesen inhaltlichen kennzeichen auch noch äußere, die ebenfalls auf berufsdichter hindeuten, wie sehr regelmäßige, korrekte verse, fehlen volkstümlicher ausdrücke, so ist es sehr wahrscheinlich, daß hier ein kunstlied vorliegt, so z. b. „Or est venu le temps et la saison.“ [1])

Ebenfalls lassen gewisse einzelzüge auf zugehörigkeit zur volks- oder halbgelehrten dichtung schließen. Während die raffinierten versuche der frau, den alten ihren wünschen geneigter zu machen, meist der letzten angehören, gehören die einfachen, kindlichen sicherlich der volksdichtung an.

Für die volksmuse ist ferner das verhalten der jungen frau typisch, daß sie sich am morgen nach der enttäuschung

---

[1]) Paris 1581, 11.

in der brautnacht bei ihren eltern in recht naiver weise beschwert. Wobei auch bemerkenswert ist, daß die junge frau ihre enttäuschung gerade in der ersten nacht erlebt; auch dieses ist eine eigentümlichkeit, die sich fast ausschließlich in der volksdichtung findet. Volkstümlich sind auch ihre drohungen, daß sie den alten, wenn er sie schlagen würde, verlassen und in den wald zu den jungen burschen laufen will.

Schließlich ist ein ziemlich zuverlässiges zeichen der wortschatz und die verwendung feststehender formeln, denn die volksdichtung hat einen ganz bestimmten, nur ihr eigenen sprachgebrauch. Echt volkstümlich ist der schon so oft erwähnte anfang „Mon père m'a mariée“. Wie beliebt die erwähnung des vaters oder beider eltern als anfang für volkslieder ist, zeigt ein blick auf die inhaltsverzeichnisse der sammlungen; aber auch sonst gehören vater und mutter zu den beliebtesten figuren der volksdichtung. Natürlich ist auch die vorliebe für übertreibungen vertreten: der mann ist sechzig, achtzig oder gar hundert jahre alt, während das mädchen erst fünfzehn jahre zählt. Das alter von fünfzehn jahren ist schon an sich eine volkstümliche art, eine noch recht junge frau oder ein junges mädchen zu bezeichnen, die nicht nur auf die Mms. beschränkt ist, sondern sich auch andernorts findet; überhaupt spielt die zahl fünfzehn in der volksdichtung eine rolle.[1]) Die volkstümlichkeit der dreizahl ist ja genügend bekannt: neben dem manne, der seine frau täglich dreimal schlägt,[2]) wird an anderer stelle ein freund gewünscht, von welchem die Mm. verlangt, daß er sie dreimal in der nacht küßt.[3])

Um die armut zu bezeichnen wird die formel „ni maille ni denier“[4]) gebraucht, und der stock, mit welchem die frau geschlagen wird, ist ein „baston de vert pommier“.[5]) Ebenfalls ist eine gewisse herzlichkeit in der anrede für die volksdichtung typisch, soweit es sich nicht um streitreden handelt:

1) Vergl. Rld. t. II, 25; W. 350.
2) Caen 1615 $_2$, 38.
3) W. 354.
4) z. b. Caen 1615, Bach. 76.
5) Caen 1615, Bach. 76.

das mädchen redet seinen vater an „mon père, mon père" und der vater seine tochter „ma fille, ma fille". So läßt sich durch diese merkmale und noch andere gelegentlich vorkommende, wie der garten des vaters, hinter dem hause, das blumenpflücken u. a. eine grenzlinie zwischen halbgelehrter und volksdichtung ziehen.

Nach all diesen erwägungen ergibt sich, daß ein beträchtlicher teil der Mms. und der lieder der Lfr. zu dieser zeit der halbgelehrten und kunstdichtung zuzuschreiben ist. Es ist ja auch zu bedenken, daß die liedersammlungen dieser zeit keine volksliedsammlungen sind, sondern daß sie in erster linie kunstlieder und halbgelehrte brachten und nur einige besonders bekannte und beliebte volkslieder mit aufnahmen, und daß auch gerade im 17. jahrhundert das volkslied sich nicht allzu großer beliebtheit erfreute.

Über das äußere der lieder dieser zeit ist folgendes zu sagen: die meisten dieser lieder sind mit kehrreimen versehen, nur etwa ein sechstel entbehrt ihn; auffallend ist, daß die heiteren lieder selten ohne ihn vorkommen. Für die lieder mit refrain ist die vier-, drei- und sechszeilige strophe am gebräuchlichsten und ihre häufigsten versmaße sind sieben-, acht- und sechssilbner, während die refrainlosen meist als sechs-, acht- und vierzeilige strophe anzutreffen sind, auch bei ihnen sind die häufigsten versmaße sieben-, sechs- und achtsilbner. Kurze versmaße finden sich selbständig kaum, sondern stets in verbindung mit längeren. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die strophen meist sehr sorgfältig und auch kunstvoll gebaut sind; dies gilt besonders natürlich für die lieder, welche einem kunstdichter zuzuschreiben sind. Von den erzählungsformen überwiegt der monolog für die Mms. bei weitem, selten findet er sich mit einer einleitung des dichters versehen, sondern meist beginnt das lied unmittelbar mit den klagen der frau, häufiger dagegen finden sich in den monolog eingestreute dialoge. Der dialog als grundform der lieder ist selten.[1]) Eine ausnahme für die Mms. ist die unpersönliche berichtsform,[2]) dagegen ist sie typisch für die Lfr. Eine be-

[1]) Paris 1624, 72.
[2]) Lyon 1557, 150.

lebung erfährt diese form ebenfalls durch eingestreute vortragsdialoge zwischen mann und frau, frau und freund oder zwischen mann und freund.

Ein für diese zeit typischer und beliebter abschluß ist es, daß sich in der letzten strophe irgend jemand, eine „jolie dame“, ein lustiger bursche, ein schreiber oder der sohn eines advokaten als verfasser des liedes bezeichnet, der teils mit dem inhalt des liedes zusammengebracht ist oder sich auch nur als dessen urheber mit oder ohne recht bezeichnet.

Aus dem mittelalter beibehalten ist die eigenart, die personen im allgemeinen nicht mit namen zu nennen, es finden sich lediglich einige ausnahmefälle.

Zusammenfassend kann über das 16./17. jahrhundert, in welchem bisweilen halbgelehrte und volksdichtung eng nebeneinander liegen oder gar ineinander übergreifen, gesagt werden, daß folgende eigenheiten charakteristisch sind:

1. Das erhärten und weiterverbreiten verschiedener themen, die im 15. jahrhundert nur einmal oder wenig vorkommen, wie die beschwerden der frau über die vernachlässigung durch ihren mann, die versuche, den greis aus seiner gleichgültigkeit zu reißen, das erleben der enttäuschung in der hochzeitsnacht, die heirat gegen den willen des mädchens und schließlich eingehende schilderungen früher nur angedeuteter eigenschaften oder vorgänge.
2. Eine verschiebung der bedeutung des freundes und des mannes und zwar derart, daß die wichtigkeit der rolle des freundes sehr zurückgedrängt wird, sodaß sie meist nur noch ein technisches hilfsmittel oder überhaupt nicht mehr vorhanden ist. Die person des ehemannes wird im gegensatz dazu nicht mehr mit einer kurzen erwähnung erledigt, sondern seine eigenschaften werden in allen ihren auswirkungen eingehend geschildert, sodaß das schwergewicht in der darstellung der männlichen rollen vom freunde auf den mann verlegt worden ist, was besonders für die halbgelehrten lieder gilt.
3. Das auftreten einiger neuer variationen: die beschwerden der jungverheirateten am tage nach der hochzeit bei ihren eltern; lebenswahre schilderungen auf grund genauer

beobachtung des täglichen lebens; das auftreten wirtschaftlicher sorgen in den liedern; zügellose, derbe, oft anstößige erotik.

4. Das häufige auftreten — abgesehen von einigen wenigen vorläufern — der ernsten lieder und der lieder der Lfr., so daß sie zu gruppen zusammengefaßt werden können.

II. Systematische betrachtung der lieder des 15. bis 17. jahrhunderts.

(Inhalt, thema und personencharakteristik.)

Wie bereits im historischen abschnitt gesagt, lassen sich vom 16. jahrhundert ab scharf drei große gruppen unterscheiden: heitere lieder, ernste lieder, lieder der Lfr.

1. Heitere lieder.

Inhalt und thema.

Die gruppe umfaßt solche lieder, welche das 16./17. jahrhundert als „chansons joyeuses“ oder „fort récréatives“ bezeichnet oder bezeichnen würde. Das grundthema dieser gruppe läßt sich auf folgende allgemeine formel bringen: es handelt sich um zwistigkeiten in der ehe, die nicht aus wirtschaftlicher not hervorgehen, sondern aus der ungleichheit der ehegatten.

Eine untergruppe a) [1] — und zwar die größte — bilden die lieder, in welchen das junge mädchen gegen seinen willen

[1]) Hierzu gehören: Jardin 62 (var. G. P. 73); G. P. 5, 53, 117, 119 (ebf. W. 250), 121 (ebf. Gasté 66); G. 17 (ebf. Gérold, Bayeux 17); R. A. Meyer 10; Paris 1530, 4 (W. 242); Paris 1533, 10; Haupt 112 (W. 351, übers. Bartsch, Afr. V. 134); Lyon 1538, 18 (W. 326; 33 chans. 1533, 10), 133 (Pard. 13; 37 chans., Paris 1530, 7; W. 158; Rld. t. II, 75); Lyon 1557, 136 (Paris 1557, 69; Römer, Frankf. neuphil. Beitr. 1887, p. 35); Rolland II, 76; Paris 1557, 31 (Römer 8); Pard. 11; Septiesme livre 1597, 7; Haupt 106 (Rouen 1602, 146; W. 324; Poictiers 1607, 186; Rouen 1608, 182; Caen 1615, 34; Rld. t. II, 84; Gérold 15./16. jahrh. p. 35; Paris 1596, 34; übers. Bartsch, Afr. V. 132); Paris 1581, 49; Rouen 1608, 224 (Paris 1597, 31; Rouen 1602, 189; W. 345; Poictiers 1607, 245; Rouen 1619_2, p. 98; Rouen 1623_2, 50), 420 (Rouen 1602, 406), 466, 468 (vergl. auch Caen 1615_2, 76); Caen 1615_2, 42 (W. 342; Rld. t. II, 246), 76 (W. 32; Rld. t. II, 85); Weckerlin 335 (Pard. 12; Lyon 1616, 619), 337, 338 (Rld. t. II, 82; Paris 1631_3,

verheiratet wird. Nicht immer wird es ausdrücklich gesagt, sondern oft klingt es aus dem „Mon père m'a mariée" ebenso deutlich hervor, wie wenn es bekennt: „C'est en despit de moy"[1]) oder „Outre mon consentement"[2]) oder „Par la rigeur de mes parents"[3]).

Der kern der häufigsten und beliebtesten variation (a_1) sind die klagen der frau, die von ihrem zu alten manne in ihren liebeserwartungen getäuscht und vernachlässigt wird.[4]) Dieses thema findet sich nun im einzelnen auf die verschiedensten arten verändert, sowohl in den ausdrücken wie auch in dem verhalten der personen. Einmal begnügt sich die junge frau, von dem vieillard zu sagen:

Et dort au long de la nuytée. (G. P. 121)

Drastischer drückt es eine andere aus:

Il est froid comme un rocher,
Dont mon coeur s'ennuye,
Car il ne fait que jetter
Crachats et roupies. (W. 338)[5])

Oft ist es auch die hochzeitsnacht, in welcher der alte zum größten ärger seiner frau schläft oder in welcher sie die erste enttäuschung erlebt, so heißt es:

La première nuictée
Qu'auec luy coucha (!)
M'y tourna l'épaule. (Parn. 59)[6])

---

56), 343, 358; Lyon 1616, 424 (Rouen 1608, 427; Rouen 1609, 91), 769 (Rld. t. II, 77); Rouen 1623_2, 46 (Rouen 1619, 23; Paris 1631, 55); Paris 1624, 345 (Paris 1597, 35; Rouen 1609, 105; Rld. t. II, 81); Parn. 30 (W. 261), 59 (W. 322; Rld. t. II, 79); Rld. t. II, 80, 82.

1) Lyon 1538, 18.

2) Parn. 30.

3) Rouen 1623_2, 46.

4) G. P. 5, 121; Paris 1530, 4; Lyon 1538, 33; W. 337, 338, 343; Lyon 1616, 424, 769; Rld. t. II, 80.

5) Vergl. auch W. 343.

6) Vergl. Gasté 17; Haupt 112; Lyon 1538, 18; Rouen 1608, 420; Rouen 1623_2, 46; W. 322.

Jedoch nicht immer findet sie sich damit ab, sondern sie versucht, ihn aus seiner teilnahmlosigkeit zu reißen:

Ie luy fis dix milles carresses
Tendant à l'amoureux plaisir. (Rouen 1623 $_2$, 46)

Doch alle ihre versuche bleiben vergebens, höchstens erreicht sie, daß der alte ungehalten wird und sie zurechtweist:

Songeart il dit que je suis
Vers lui trop hardie. (W. 338)[1]

Mitunter verläßt sie auch den alten und geht zu ihrem vater, um sich zu beklagen:

Et je prins ma robe
Sur mon père alla. (!) (Haupt 112)

Meist versucht dieser, sie mit dem reichtum des alten zu trösten, doch vergebens! Ihr ist ein armer, junger bursche lieber als der alte mit all seinem gelde. Aber nicht nur ihren vater klagt sie an, sondern auch ganz allgemein solche eltern, die ihre kinder aus materiellen gründen verheiraten:

O, mes peu sages parens,
c' êt vôtre avarice,
Qui fait que je vay souffrant
Ce cruel supplice. (W. 338)

Eine eigenartige klage findet sich in einem liede, in welchem sich die frau darüber beschwert, daß der greis schon kinder und kindeskinder hat, die sie zu ihrem größten kummer großmutter nennen, obwohl sie gerade erst fünfzehn jahre zählt.[2]) Außer vernachlässigung durch ihren mann muß sie in einem anderen liede noch schläge erdulden.[3]) Während sie sich sonst entweder nur über vernachlässigung beklagt oder nur über schläge, findet sich in diesem liede beides zusammen.

Die variation (a_2)[4]), in deren mittelpunkt die klagen der frau über erhaltene schläge stehen, ist nach zahl der lieder viel seltener als a_1. Bemerkenswert für die spätere entwick-

---

[1]) Ähnl. Lyon 1538, 18; W. 326; Parn. 59.

[2]) Rouen 1623 $_2$, 46 u. ähnl. Paris 1581, 49.

[3]) Lyon 1538, 18.

[4]) Es sind G. P. 119; Meyer 10; Rouen 1608, 468; Caen 1615 $_2$, 42, 76.

lung ist ein lied, in welchem ein stock die einzige habe des alten ist; so sagt das junge mädchen von dem greis, den es heiraten soll:

Qui n'a ni maille ni denier
fors qu'un baston de vert pommier
de quoy il my bat les costez.

(Rouen 1608, 468)[1])

Auch hier finden sich in dem verhalten der frau mannigfaltige variationen: so trotzt sie im vertrauen auf die hilfe ihres freundes, der sich in solchen fällen bereits bewährt hat[2]), oder sie droht, in den wald zu den jungen burschen zu gehen:

Je m'en iray au bois jouer
Auec ces gentils escoliers
Qui m'aprendront le ieu d'aimer.

(Rouen 1608, 468)

Eine andere, die von ihrem „bossu" geschlagen wird, bittet Venus um hilfe:

Le premier iour de mes nopces il m'a battu!
Je m'en allis au jardin prier Venus.

(Caen 1615 $_2$, 42)

Die Venus als liebesgöttin stammt natürlich aus der kunstdichtung und nimmt sich recht sonderlich in einem volksliede aus, in späteren varianten heißt es anstelle von Venus Jesus.[3])

Bei einem rein äußerlichen vergleich dieser beiden gruppen erscheinen die lieder der zweiten ungleich kürzer als die der ersten[4]), wo sich die frau nicht nur so kurz wie in der zweiten beklagt, sondern oftmals einzelheiten anführt, um ihre lage anschaulicher darzustellen. Meist ist es die eifersucht ihres mannes, unter der sie zu leiden hat, die — teils berechtigt, teils unberechtigt — die außergewöhnlichsten formen annimmt. Ein anderer unterschied zwischen gruppe a_1 und a_2 besteht darin, daß der alte in der ersten als vermögend oder reich[5]), in der zweiten dagegen als bettelarm[6]) geschildert wird. Eine ausnahme bildet nur das lied, in welchem er tot

[1]) Vergl. auch Caen 1615 $_2$ 76.
[2]) Meyer 10.
[3]) Jouve 25.
[4]) z. b. Lyon 1616, 424; Rouen 1623 $_2$, 46; W. 338.
[5]) Parn. 59.
[6]) Caen 1615 $_2$, 76.

über seinen talern aufgefunden wird.[1]) Gemeinsam diesen beiden gruppen ist die person des freundes: wenn auch nicht in allen liedern vorhanden,[2]) wird er doch oft genug von der frau erwähnt, womit jedoch nicht immer gesagt ist, daß sie schon einen freund hat, sondern mitunter wünscht sie ihn sich nur oder droht mit ihm,[3]) wogegen er in anderen liedern wirklich da ist und sie mit ihm ihren mann betrügt.[4])

Diesen zwei gruppen, die wegen der unfreiwilligen eheschließung zusammengefaßt sind, stehen noch einige einzellieder zur seite, in denen junge mädchen ebenfalls zur ehe gezwungen worden sind oder auch erst werden sollen; aber sie beklagen sich nicht über einzelne übelstände, sondern ganz allgemein, daß ihr mann — oder der, den sie heiraten sollen — ein greis ist, und das allein genügt ihnen schon, um vor ihm abscheu zu haben und ihm den hahnrei anzudrohen.[5]) So erzählt ein junges mädchen, daß seine eltern geschworen hätten, es in sechs wochen zu verheiraten:

A un vieux bonhomme
Que je tromperay.

Droit en Cornouaille
Je l'envoyeray.

Et de ses richesses
Largesse en feray.

A un beau jeune homme
Que je choisiray. (Haupt 106)

Zur vervollständigung sei auch „Nous estions troys jeunes fillettes"[6]) genannt, wo ein mädchen erwägt, ob es den reichen alten oder den armen freund vorziehen soll.

Zum schlusse seien noch einige lieder erwähnt, die von dem allgemeinen typ abweichen. In dem ersten liede „Mon

---

1) Caen 1615 $_2$, 42.

2) u. a. Lyon 1538, 18; Rouen 1623 $_2$, 46.

3) u. a. Lyon 1538, 133; Lyon 1616, 769.

4) Rouen 1608, 420; Lyon 1616, 424.

5) Äbischer, Rom. 54 (1928), 495; Lyon 1557, 136; Paris 1581, 49; Paris 1597, 7; Haupt 106; Paris 1624, 435; W. 241; Parn. 30, 136, dem sinne nach verwandt ist auch Pard. 11.

6) G. P. 117.

père m'a donnée à un jeune advocat"[1]) beklagt sich die junge frau über das stürmische verhalten ihres mannes in der hochzeitsnacht und ruft voller angst ihre mutter zu hilfe. In einem anderen entspinnt sich in der brautnacht ein dialog zwischen mann und frau, in welchem er sie fragt, ob sie ihm ihr „pucelage" bewahrt habe, doch sie antwortet ihm, daß sie diesen ihrem knechte Wilhelm anvertraut habe.[2]) Eine sonderstellung nimmt das lied „Mon père m'a mariée, toute noire que je suis"[3]) ein. Hier erzählt die frau, daß man ihr als mitgift ein geschorenes schaf gegeben habe, aber der wolf frißt es, sodaß ihr nur noch der schwanz bleibt, aus dem sie fricassee macht; jedoch hat sie damit ebensowenig glück.

Nur ihres anfangs wegen sind hier zu erwähnen die lieder „Mon père si m'a mariée"[4]) und die chanson des bouffons „Mon père m'a mariée",[5]) die in ihren ersten zeilen den eindruck erwecken, als ob es sich um eine Mm. handele, aber in den weiteren versen nichts mehr damit zu tun haben.

Einer zweiten gruppe (b)[6]) fehlt die vorstellung, daß das junge mädchen zur ehe gezwungen worden ist. Damit hängt das fehlen einiger züge zusammen, wie enttäuschung in der hochzeitsnacht, beschwerde bei den eltern. Wie in gruppe a), so gibt es auch hier eine anzahl von liedern, in denen sich die

---

1) Rouen 1602, 367; Rouen 1607, 490; W. 335.

2) Rouen 1608, 466.

3) Rouen 1608, 224.

4) W. 358.

5) Paris 1557, 31.

6) Hierzu gehören: Jardin 91; G. P. 111, 118; G. 65, 66 (Gérold, Bayeux 66, 67); Meyer 19; Paris 1533, 15; 33 chans. 9 (Lyon 1538, 24); 26 chans. 1534, 7; Lyon 1557, 150 (Paris 1557, 92; Römer 36), 155 (Paris 1559_2, 12; Lyon 1571, 109; Sommaire 1576, 170; Paris 1581, 59; Paris 1581_2, 33; Rouen 1619_2, 145; Rouen 1623, 74; Römer 37); Paris 1581, 72 (Sommaire 1576, 240; Paris 1580, 111; Rouen 1619_2, 162; Paris 1623, 91; Paris 1624, 359; Paris 1631, 181); Pard. 6, 8, 9; W. 81, 241, 250; Rouen 1606_2,63 (Lyon 1616, 354; Bartsch, Zs. fr. r. Ph. V (1881), p. 521); Rouen 1608, 166 (Rouen 1602, 130; Poictiers 1607, 163); Rouen 1614, 105 (Pard. 8; Rouen 1609_2, 108); Caen 1615_2, 38 (Rld. II, 93); Paris 1624, 8 (Rouen 1623, 222); Paris 1631_5, 49; Parn. 38; $Parn._2$ 7, 18, 33, 41, 76 (Rld. II, 82; Paris 1631_3, 107); Rld. II, 81; Paris 1651, 27; Paris 1655, 9, 20; Cl. Marot t. II, 92, 126, t. III, 5.

frau über vernachlässigung oder geringe anteilnahme ihres mannes zu beklagen hat (b_1)[1]:

Au soir deslors qu'il se couche
Jusques au soleil leuant
Il ne sort rien de sa bouche
Que du crachat et du vent. (Parn.$_2$, 7)

Auf die erste enttäuschung in der hochzeitsnacht spielt nur ein lied an:

.... il n'est pas vray ce qu'on dit
Qu'on trouue les femmes mortes
Le premier iour dans leur lict.
(26 chans. 1534, 7)

Aber auch in dieser gruppe versucht die junge frau verschiedene mittel, um den alten sich gefügig zu machen, mit ebensowenig erfolg wie dort:

Si parfois ie le caresse
Et luy tiens quelque propos,
Il me dit plein de rudesse
Que ie le laisse en repos. (Parn.$_2$, 7)[2]

Ebenfalls im gegensatz zur ersten gruppe fehlt hier ihr naives verhalten, daß sie sich bei ihrem vater über den alten beschwert.

Der mann wird in ähnlicher weise als vieillard, weniger häufig als vilain, geschildert. Auch hier wird er als reich hingestellt.[3]

Außer über vernachlässigung beklagen sich die frauen über die von ihrem manne erhaltenen schläge. Während in der gruppe a) die lieder — abgesehen von einem übergangsliede[4]) — sich scharf trennen ließen in solche, in welchen die vernachlässigung (a_1) und solche, in welchen die schläge im mittelpunkt standen (a_2), ist es hier — außer in „Comment filerois-je?“[5]) (nur klage über schläge) — nicht der fall, sondern die gruppe b_2 enthält mischlieder. Entweder beklagt sich die

[1]) G. P. 118; Meyer, 19; 33 chans. 9; 26 chans. 1534, 7; Lyon 1557, 155; Paris 1581, 72; Pard. 8; Paris 1631$_5$, 49; Parn. 38; Parn.$_2$ 7, 33, Paris 1651, 27; Paris 1655, 9.

[2]) Ähnl. Meyer 19; Paris 1581, 72; Paris 1631$_5$, 49.

[3]) Paris 1581, 72.

[4]) Lyon 1538, 18; s. s. 70 anm. 3.

[5]) W. 81.

frau, daß sie dem alten ihre jugend opfert und dafür noch schläge bekommt [1]), oder daß sie geschlagen wird, weil sie ausgegangen war, um sich zu vergnügen [2]), oder daß sie ihres freundes wegen verprügelt wird [3]); ein anderes mal wird sie geschlagen, weil ihr mann sie singen oder lachen hört [4]). Bisweilen muß sie außer dieser behandlung auch noch seine eifersucht erdulden [5]), in einem anderen liede will sie der alte schlagen, da sie versucht, ihn am einschlafen zu hindern [6]).

In der dritten variation (b_3) nimmt die eifersucht des mannes die erste stelle ein [7]), doch meist kümmert sich die frau nicht im geringsten um seine vorhaltungen [8]), und auch sonst haben die verbote oder gar prügelstrafen des alten wenig erfolg. Meist sind sie für die frau nur ein anstoß, es noch ärger zu treiben, und so gibt sie ihm dann stets eine höhnische, trotzige antwort. Der alte, der sie mit ihrem freunde im garten sieht und sie fragt, was sie da für einen „Galand" hätte, muß hören:

Ce n'est point un galand, il le faict mieux que vous,
Il faict plus en vne heure que vous en quinze iours.
(Rouen 1614, 105)

Und ein anderer erreicht durch seine schläge nur, daß sie sagt:

Mais plus il me battera,
Je feray toujours cela. (W. 81)

Als vierte variation (b_4) können einige lieder zusammengefaßt werden, in deren mittelpunkt die sehnsucht der frau nach einem freunde oder die mit ihm begangene untreue steht [9]):

Las, je suis mal mariée,
Et j'ay bel amy par amour,
La nuit, le jour, quant je suis couchée,
Il me souvient de mes amours. (W. 250)

---

1) Paris 1651, 27.
2) G. 65.
3) G. P. 111.
4) Lyon 1557, 155.
5) Caen 1615_2, 38; Pard. 8.
6) Paris 1581, 72.
7) Jardin 91; $Parn._2$ 41; Rld. II, 81.
8) Paris 1655, 20.
9) G. 66; Pard. 4, 9; Lyon 1538, 24; $Parn._2$ 18.

Als letzte variation (b_5) können die folgenden drei lieder betrachtet werden[1]), in welchen es sich um dialoge zwischen frau und freund handelt, der versucht, sie zu bewegen, ihren mann zu betrügen. Als beispiel mögen die folgenden verse dienen:

Que vous seruent donc vos beaux ans,
Et votre beauté désirée,
Non, non, il faut passer le temps,
Tel plaisir n'est pas de durée.
(Rouen 1608, 166)

Durch einige ernstere gedanken zeigen die zwei folgenden lieder anklänge an die nächste hauptgruppe, welche lieder ernsteren inhalts enthält. In dem einen anekdotenhaften liede wird erzählt, wie der „maréchal" seine frau mit seiner dienstmagd betrügt. Beide werden dabei von der frau überrascht, worauf diese droht, gleiches mit gleichem zu vergelten.[2])

In dem anderen wird gezeigt, wie der mann durch schlechte behandlung seine frau quält und martert, sodaß sie sich schließlich dafür rächen will, indem sie ihn zum hahnrei macht.[3])

Während in der behandlung der themen eine einteilung in gruppen (a und b) und untergruppen notwendig war, kann die personencharakteristik für alle gruppen gemeinsam behandelt werden.

Charakteristik der personen.

Die frau. Wie schon aus dem namen der lieder hervorgeht, fällt die wichtigste rolle der frau zu, was sich rein äußerlich darin zeigt, daß die lieder meist ihre monologe darstellen. Über ihr äußeres wird im allgemeinen nicht viel gesagt, nur einige male heißt es, daß sie schön ist:

Quand iou me regarde
Dedin mon mirau
Me trobi tant belle. (Lyon 1616, 769)[4])

---

[1]) Paris 1533, 4; Rouen 1606_2, 63; Rouen 1608, 166.
[2]) Paris 1624, 8.
[3]) $Parn._2$ 76.
[4]) Vergl. auch G. P. 5; Paris 1533, 15; Lyon 1557, 150.

Wenn von ihrem lebensalter geredet wird, so handelt es sich stets um eine junge frau:

Moy qui suis ieune femme
Et en la fleur de mes ans. (Parn. 38)[1]

Wird ein bestimmtes alter angegeben, so zählt sie meist fünfzehn jahre:

N'est-ce pas un grand dommage
Qu'une fille de quinze ans
Perde la fleur de son aage. (Parn.$_2$, 7)[2]

Obwohl es fast überall anzunehmen ist, daß sie viel jünger ist als der vieillard, wird es sonst nie ausdrücklich gesagt. Ihre große jugend steht zu seinem hohen alter in schärfstem gegensatz. Aus ihrer jugend wird in einem großen teil der lieder ihr ungestümes verlangen nach liebe erklärt, aber leider findet sie bei ihrem manne keine gegenliebe dafür. So bekennt sie offen:

Je suis tant amoureuse,
Las, ie n'ay nul plaisir,
Je suis poure piteuse
qui meurs de desplaisir. (Lyon 1557, 155)

Diese sinnlichkeit ist eine ihrer hervorragendsten eigenschaften, die in fast allen liedern — außer denen, in welchen sie sich allein über die schläge ihres mannes oder dessen eifersucht beklagt — wiederzufinden ist. Ihrer enttäuschung über die nicht erfüllten erwartungen leiht sie unverhüllten ausdruck:

La nuict que couchay avec luy,
Après ma longue attente,
Il me jura qu'il n'avoit point
De bonne avoyne à vendre. (W. 337)[3]

Ebenso entrüstet ist sie, wenn er sie vertröstet:

Quand ce vient au plaisir prendre
Par amour,
Il me dit qu'il faut attendre
Vn autre iour. (Lyon 1616, 424)

---

[1]) Vergl. auch G. P. 118; Meyer 19; Lyon 1538, 33; Paris 1581, 72.

[2]) Ebenfalls Lyon 1557, 150; Pard. 11; Lyon 1616, 762; Rouen 1623$_2$, 46; Paris 1624, 345.

[3]) Vergl. G. P. 5, 118, 121; 29 chans. mus. 1530, 4; 33 chans. mus. 1533, 10; Lyon 1538, 133; W. 334, 338; Meyer 19; 33 chans. 1534, 9; Paris 1581, 72; Paris 1631, 49; Parn. 38; Parn.$_2$ 7, 33; Rld. II, 80; Paris 1651, 27; Paris 1655, 9; Cl. Marot II, 126.

Äußerst derb und realistisch drückt sie sich in einem anderen liede aus: ihr mann könne den vergleich mit ihrem knecht Elisée nicht aushalten.[1]) Aber ihre begierde ist so stark, daß sie keineswegs immer auf ihr vergnügen verzichten will, sondern sie versucht, den alten aufzureizen und läßt kein mittel unversucht; jedoch ist es stets vergebens:

Pour eschauffer mon vieillard
J'ay beau changer de ruses.

(Paris 1631_5, 49) [2])

Naiver ist es, wenn sie entrüstet zu ihrem vater oder ihrer mutter geht und diesen vorhaltungen macht:

Tout promptement je sors du lict,
M'en vay chés mon père et luy dist.

(W. 337) [3])

Diese variation ist nicht allgemein, sondern nur auf die gruppe a) beschränkt. Für die entbehrungen in der liebe kann ihr nichts materielles ersatz bieten, und so ist es zwecklos, daß der vater sie zu bestimmen versucht, bei dem alten zu bleiben, weil er sehr reich sei. Voller abscheu antwortet sie ihm:

Fy, de la richesse
Qui grant ioye n'en a. (Haupt 112) [4])

So wenig hängt ihr herz an dem reichtum, daß sie viel lieber einen jungen, hübschen burschen — wenn er auch arm ist — zum manne haben möchte, als einen reichen alten, den sie nicht leiden mag:

J'en aimerois bien vn jeune
Qui fu[s]t beau et bien galand
Et qu'il n'eust de la richesse
Que pour mon contentement. (Parn. 30) [5])

Auch sonst achtet sie geld, geschenke und schöne kleidung nicht als ersatz für die liebe.[6]) Da ihr das alter nicht geben kann, was sie verlangt, so sehnt sie sich nach der jugend:

---

1) Rouen 1608, 420.

2) Vergl. auch Meyer 19; Cl. Marot II, 92; Paris 1581, 72; Rouen 1623_2, 46, Parn. 38, 59; Parn._2 7; W. 338.

3) Ähnl. Haupt 112; Lyon 1538, 18; Parn. 59.

4) Ähnl. W. 338; Paris 1581, 72; Parn. 59.

5) In demselben sinne G. P. 117; Lyon 1616, 769.

6) Vergl. Pard. 8; Lyon 1557, 150; Paris 1581, 49; Haupt 106; Parn. 30; Parn._2 7; W. 261.

Jeunesse à jeunesse,
Plaisirs & soulas,
Et c'est bien mon cas. (Parn. 59)[1]

Konkreter sind ihre wünsche, wenn sie sich einen jungen burschen von zwanzig oder dreißig jahren wünscht:

Je veux un gentilhomme de l'aige de vint ans.
(Pard. 11)[2]

Solange sie jung ist, will sie ihr leben genießen:

Pendant que ie suis ieune
Je m'y feray valloir la tourelourette
Et mais que ie sois vieille
Je m'y retireray
Auec quelque bon frère
Ou quelque bon censier. (Rouen 1608, 466)

An zwei anderen stellen träumt sie, daß sie mit ihrem freunde zusammen ist, erwacht dann aber in den armen des alten.[3]

Aber nicht immer drückt sie ihre wünsche so bescheiden aus, sondern mitunter droht sie offen, daß sie ihren mann betrügen werde; teils zur strafe, weil er ihr verlangen nicht erfüllt, teils um sich an ihm wegen der erlittenen prügel oder für seine eifersucht zu rächen. So sagt die frau, die sich darüber ärgert, daß ihr mann die ganze nacht schläft und ihr den rücken zukehrt:

En brief le feray cocqu. (Lyon 1538, 133)[4]

Besonders höhnisch benimmt sich die junge frau, welche ihren alten die kinder, die sie von ihrem freunde hat, ernähren läßt:

Le vieillard les aura,
Puisqu'il ne les peut faire,
Aumoins les nourrira. (Lyon 1557, 136)

Eine andere will die töpfe zerbrechen und die katze an den

---

[1]) Ähnl. Haupt 112; W. 351; vergl. auch Lyon 1538, 133.

[2]) Vergl. auch G. P. 121; G. 17, 66; Lyon 1557, 136, 150; Lyon 1616, 769; Paris 1631_5, 49; W. 337, 338; Parn. 30.

[3]) G. P. 119; W. 250.

[4]) Ähnl. G. P. 119; G. 65; Lyon 1538, 24; Lyon 1557, 155; Rouen 1608, 468; Haupt 106; Paris 1624, 8; $Parn._2$ 76; Paris 1655, 9.

käse lassen, wenn man sie an einen verhaßten bauerntölpel verheiratet.[1])

Ihre untreue wird aber nicht nur durch das verhalten ihres mannes bedingt, sondern sie liegt in ihrem charakter begründet. Bereits das junge mädchen, welches seinen mann noch gar nicht kennt, sagt:

Mon mary sera coucu. (W. 166)

Für eine andere frau ist es ein großes vergnügen, den eifersüchtigen zu hintergehen:

Mon Dieu, que le plaisir est doux
De tromper un mary jaloux. (Parn.$_2$, 18)

War in diesen liedern das vorhandensein eines freundes erwünscht oder die untreue nur angedroht, so läßt sich in einer reihe von anderen liedern aus den worten der frau entnehmen, daß sie tatsächlich einen freund besitzt und mit ihm bisweilen ihren mann aus denselben gründen wie oben betrogen hat.[2]) In „Sy j'ayme mon amy" gibt sie für ihr verhalten eine erklärung, die allgemeine bedeutung besitzt, ihre empfindungen klar widerspiegelt und gleichsam eine rechtfertigung für ihr handeln darstellen soll:

Sy j'ayme mon amy
Trop plus que mon mary,
Ce n'est pas de merveille:
Il n'est ouvrier que luy
De ce mestier joly
Que l'on fait sans chandelle. (G. P. 118)

So untreu sie ihrem manne ist, so treu will sie ihrem freunde bleiben. Ein junges mädchen, welches verheiratet werden soll, will lieber den tod erleiden, als daß es seinem freunde untreu würde, und die verheiratete frau legt keinen wert darauf, ihren guten ruf zu behalten, sondern opfert ihn unbedenklich ihrem hübschen freunde.[3]) Nicht immer aber ist sie mutig genug, um ihren mann zu betrügen, so unterläßt sie es, aus furcht vor seiner eifersucht. Ihr freund sagt:

Ma grand amie, baisez moi. (Rouen 1606$_2$, 63)

---

[1]) W. 241.

[2]) z. b. G. P. 5, 111, 119; G. 65; Meyer 10; W. 250, 343; Pard. 8; 26 chans. mus. 1533, 15; Rouen 1608, 420, 466; Rouen 1609, 108; Rouen 1614$_2$, 105; Lyon 1616, 424; Parn.$_2$ 7, 18, 33.

[3]) G. P. 111; Paris 1581$_2$, 49; zitate s. u. vergleich.

Doch sie antwortet:

Mon doux amy, je n'oseray. (ibid.)[1]

Aber dies ist nur vereinzelt, sonst wächst im gegenteil ihr trotz, wenn sie merkt, daß der alte sich darüber ärgert oder es ihr gar verbieten wollte:

En despit de mon mary
Qui me va toujours batant,
Je feray pis que davant. (G. P. 111)[2]

Aber auch sonst ist sie um trotzige antworten nicht verlegen,[3] und wenn der alte ihr mit schlägen droht, so verläßt sie ihn einfach:

Or, adieu, mon mary, je prens congié de vous. (Pard. 8)

Höhnisch und herzlos antwortet sie ihrem greis, der sie in der hochzeitsnacht fragt, ob sie ihm ihre mädchenschaft bewahrt habe:

Nostre varlet Guillaume
Si me l'a demandé,
J'auois peur de le perdre
Et ie luy ay baillé la tourelourette.
(Rouen 1608, 466)

Hierauf fängt der alte an zu weinen, sie aber antwortet ihm nur:

Plorez, plorez, bonhomme,
Las, tu as beau plorer. (ibid.)

Diese gefühllosen worte entstammen aber nur ihrem grenzenlosen haß. Aus drei quellen wird dieser genährt: aus ihren enttäuschten liebeserwartungen, aus dem ärger über schläge oder schlechte behandlung und aus der verbitterung über die eifersucht des alten. Die ärgsten verwünschungen sind deshalb für den verhaßten gerade gut genug:

La malle mort le puisse abastre
Avant qu'ils soient quatre jours. (W. 250)[4]

---

1) Vergl. auch Rouen 1608, 166.

2) Ähnl. G. P. 118; Lyon 1538, 133; W. 158.

3) Meyer 10; 7. buch 1597, 7; W. 81; Rouen 1614, 105; Paris 1655, 20.

4) Ähnl. G. P. 53, 73, 111, 118, 119; 33 chans. 9; Pard. 4; Lyon 1538, 24; Lyon 1557, 155; Caen 1615_2, 42; Lyon 1616, 424.

Aus den bisherigen eigenschaften ergibt sich kein günstiges bild für die frau, und es fällt schwer, für sie einige gute züge herauszufinden. Vielleicht kann ihre offenheit dazu dienen, das ungünstige bild von ihr abzuschwächen; aber ist sie nicht nur so offen, um ihren mann um so boshafter zu verhöhnen? Das einzige gute ist wohl nur, daß sie sich und ihren gefühlen treu bleibt, sodaß alle lockungen mit dem gelde des alten wirkungslos bleiben. Ihre anschauungen und wünsche sind ihr für geld nicht verkäuflich und auch nicht durch noch so großen reichtum zu ersetzen. Da sie ihrem freunde die treue bewahren will, so scheut sie kein opfer für ihn.

So ist sie geschildert als eine junge, oft leidenschaftliche frau, deren lebensinhalt das jeu d'aimer ist. Ihrer sinnlichen begierde sind kaum schranken gesetzt; erfüllt ihr mann nicht ihre wünsche und erwartungen, so scheut sie kein mittel, diese zu verwirklichen, entweder durch ihn oder andere. In ihrem temperament ist es begründet, daß sie den haß, ihre rachegefühle, drohungen und ihr sonstiges verhalten bis zur schamlosigkeit steigert. Ein seltenes gemisch von einfalt und schlauheit, von kindlichkeit und erotik verleiht dieser gestalt einen eigenartigen reiz.

Welches ist nun die stellung und bedeutung der frau in diesen liedern? Grundsätzlich läßt sich sagen, daß sie mit ihren soeben entworfenen charakterzügen der kern aller Mms. ist. Die vernachlässigung durch ihren mann, seine eifersucht, sein rücksichtsloses verhalten gegen sie, ihr verhältnis zu dem freunde, alles dient nur dazu, ihre lage zu beleuchten und ihre eigenschaften hervorzuheben oder, wenn sie verborgen sind, auszulösen. Ihre rolle ist passiv und aktiv zugleich. In erster linie natürlich passiv, denn sie beklagt sich über die mißstände in der ihr auferzwungenen ehe und über alles das, was sie den eigenschaften ihres verhaßten mannes zu verdanken hat. Aber sie bleibt nicht in ihrer passivität, sondern sie handelt und versucht, ihre lage nach ihrem geschmack umzugestalten; denn sie kämpft dagegen, indem sie ihren mann auszankt, verwünscht, ihm droht und trotzt und schließlich selbst zur tat übergeht dadurch, daß sie versucht, ihn aus seiner teilnahmlosigkeit zu reißen, zu ihren eltern geht und um hilfe bittet

oder ihn schließlich gar mit ihrem freunde betrügt. Trotz allen ungemachs, welches sie erdulden muß, ist ihre rolle aber keineswegs tragisch, denn um das zu sein, sind ihre handlungsweisen, ihre ausdrücke, ihr benehmen und vor allen dingen die situation an sich viel zu sehr auf leichteste unterhaltung abgestimmt. Nie wird jemand sie wegen ihrer lage bedauern, sondern stets ist ihre sinnlichkeit und das, was sich daraus ergibt, oder die unglückliche ehe, in welcher sie lebt und die launen eines lächerlichen mannes über sich ergehen lassen muß, der gegenstand lustigen, heiteren spottes.

Der mann. Während der charakter der frau aus ihr selbst, ihr denken und handeln aus ihren eigenen worten entnommen werden konnte, ist das bei der schilderung des charakters des mannes nicht der fall. Hier können seine eigenschaften und sein verhalten nur aus den worten seiner frau erklärt werden, denn in den bisher behandelten liedern ist er — abgesehen von einigen dialogen — nie selbst zu worte gekommen, sondern alles, was von ihm bekannt ist, wird nur durch ihre klagen und beschwerden kund. Über sein äußeres wird wenig gesagt; einmal heißt es von ihm:

Le plus lait de ceste ville
Et le plus mal gracieulx. (Lyon 1538, 133)

Ein anderes mal wird er als „bossu“ bezeichnet.[1]) Aus der häufig wiederkehrenden bezeichnung vieillard, vieux bonhomme ist ersichtlich, daß er schon sehr alt sein muß, zum mindesten zu alt für seine meist noch sehr junge frau. Selten findet sich eine bestimmte altersangabe:

Qui a plus de soixante ans. (Paris 1624, 345)[2])

Von einem anderen wird gesagt, daß er bereits große söhne hat[3]) oder sogar schon enkel; so sagt seine frau von ihm:

Ce qui plus m'afflige & tourmente
Sont les enfants de ses enfans.
(Rouen 1623_2, 46)

In anderen liedern dagegen wird überhaupt nicht von seinem alter gesprochen.

---

[1]) Caen 1615_2, 42.
[2]) Vergl. auch Lyon 1557, 150; Lyon 1616, 769; Parn. 59.
[3]) Paris 1581, 49.

Seine erwähnung ist oft von einem stehenden beiwort begleitet, wie faulx, jaloux, méchant, das schon an sich schlüsse auf seinen charakter erlaubt. An anderer stelle heißt es von ihm, nachdem die frau zuerst sich selbst geschildert hat:

Plaisante suis & miste,
Luy sale & ennuyeux,
Son naturel est triste. (Lyon 1557, 155)

Seine aufgabe ist es, um es etwas drastisch auszudrücken, den unwillen seiner frau zu erregen und alles zu tun, was ihr nicht gefällt. Sein handeln ist bisweilen an seine körperliche beschaffenheit, bisweilen an seinen charakter gebunden. Das erste trifft für den fall zu, wo er zu alt ist, um den wünschen seiner liebeshungrigen frau gerecht werden zu können, das zweite für die lieder, in welchen er sie verprügelt oder sonst schlecht behandelt. Die vorstellung, daß der greis seine frau vernachlässigt, ist so eingewurzelt, daß es nicht einmal immer ausdrücklich gesagt zu werden braucht,[1]) was vereinzelt auch für den vilain gilt.[2]) Da der vieillard alt ist, so ist es nicht verwunderlich, daß für ihn die nacht nur zum schlafen da ist; dabei denkt er aber nicht an seine junge frau, welche die nacht gern nach ihrer art verbracht hätte, deshalb klingt oft aus ihren reden verbitterung und zorn über den schläfrigen alten heraus:

Qui tout le jour crie: „Hellas"!
Et dort au long de la nuytée. (G. P. 121)

Von einem anderen heißt es, daß er vom zubettgehen bis zum morgen schnarcht[3]) und selbst in der hochzeitsnacht[4]) zeigt

---

[1]) z. b. G. P. 5, 118, 121; Haupt 112; Paris 1534, 9; Lyon 1538, 18, 133; Lyon 1557, 136, 150; Paris 1580, 49 (mädchen); Paris 1597, 7; Pard. 8, 11; W. 337, 338; Haupt 106; Rouen 1608, 466, 468 (mädchen); Caen 1615_2, 76 (mädchen); Meyer 19; Lyon 1616, 424, 769; Rouen 1623_2, 46; Paris 1624, 345; Paris 1631_5, 49; Parn. 30, 38, 59; Parn.$_2$, 7; Rld. II, 80; Paris 1651, 27.

[2]) G. 17; 29 chans. 1530, 4; Paris 1580, 72; soweit vilain und vieillard nicht identisch sind wie G. P. 5, 121; Lyon 1538, 133.

[3]) Vergl. G. P. 5; Pard. 11; 29 chans. mus. 1530, 4; Lyon 1538, 133; W. 337; Parn.$_2$, 7.

[4]) Vergl. G. 17; Haupt 112; Lyon 1538, 18; Rouen 1623_2, 46; Paris 1631_5, 49; Parn. 59.

er sich von dieser seite.[1]) Andere frauen beklagen sich nicht darüber, daß er in der nacht schläft, sondern ganz allgemein über seine geringe anteilnahme und über seine unfähigkeit, ihren wünschen zu genügen.[2]) Alle versuche seiner frau, ihn zu wecken oder am schlafen zu hindern, sind erfolglos, immer hat er neue ausreden:

J'ay tousiours du vieux penard
De nouuelles excuses. (Paris 1631_5, 49)[3])

Meist wird er ärgerlich, schimpft sie aus und sagt, sie solle ihn in ruhe schlafen lassen:

Mais il me respond de rudesse
Que i'eusse a le laisser dormir.
(Rouen 1623_2, 46)[4])

Oft aber verprügelt er auch seine frau oder droht es ihr wenigstens an, mitunter ohne grund oder nur weil sie fröhlich ist, und dies den alten murrkopf stört:

S'il m'oyt chanter ou rire,
Ou prendre quelque esbat,
En redoublant son ire
Se courroucc et me bat. (Lyon 1557, 155)[5])

In anderen liedern schlägt er sie zur strafe, weil sie ausgegangen war, um sich zu vergnügen,[6]) oder weil sie ihm nachts seine ruhe nicht läßt,[7]) oder weil sie ihm zu seiner eifersucht berechtigten anlaß gibt.[8]) Außer diesen schlägen muß sie auch noch seine schimpfworte ertragen, wie eine frau erzählt:

---

[1]) s. s. 69.

[2]) G. P. 118 (s. s. 80); Lyon 1557, 136, 150; W. 338; Lyon 1616, 769; Paris 1651, 27.

[3]) Vergl. Lyon 1616, 424.

[4]) Ähnl. Meyer 19; Paris 1581, 72; Paris 1631_5, 49; Parn.$_2$, 7; W. 338; vergl. auch Cl. Marot II, 92: Honte me dit, Cesse, ma fille, Cesse/Garde t'en bien, à honneur prens esgard.

[5]) Ähnl. G. P. 111, 119; Meyer 10; Lyon 1538, 18; Lyon 1557, 155; Rouen 1608, 468; Caen 1615_2, 42; Bach. 76; W. 81; Parn.$_2$, 76; Paris 1651, 37.

[6]) G. 65.

[7]) Paris 1581, 72.

[8]) Caen 1615_2, 38; Pard. 8.

M'appellant garce a lacquais,
Chienne, putaine & carongne.
Voilà les beaux sobriquets. (Parn.$_2$, 76)[1]

Seine typische eigenschaft, die ihm nur in den seltensten fällen fehlt, ist die eifersucht. Bisweilen wird er nur einfach als „jaloux" oder „plein de jalousie" bezeichnet, in anderen liedern dagegen nehmen die handlungen, die aus seiner eifersucht erwachsen, einen größeren raum ein; er ist so eifersüchtig, daß er seiner frau verbietet, jemand zu sehen, denn für eine ehrenwerte frau ist es seiner meinung nach nicht nötig, daß sie einen menschen trifft:

Que pour viure en femme de bien
Il ne faut voir personne. (Paris 1631$_5$, 49)

Natürlich will er sie auch daran hindern, daß sie sich ohne ihn vergnügt und sich die langeweile vertreibt;[2] wenn er nur den freund seiner frau sieht, gerät er in helle wut,[3] und den gipfel der lächerlichkeit erreicht er, wenn er sogar auf die vögel eifersüchtig ist:

S'il void quelque oyseau chanter
Dessus les fleurettes,
Il croit qu'on me veut parler
Du jeu d'amourettes. (W. 338)

So ist es auch gar nicht verwunderlich, wenn er alle ihre besorgungen beargwöhnt,[4] ihr nachspioniert und sie belauscht[5] oder seinen knecht beauftragt, sie zu beobachten, während er auf dem felde ist.[6] Um aber ganz beruhigt zu sein, sperrt er sie in ein zimmer ein.[7]

Da eifersucht dem egoismus, der habsucht und dem geiz nahesteht, so ist es nicht erstaunlich, auch diese eigenschaften bei dem ehemann zu finden, wenn auch bei weitem nicht so häufig, wie die erste. Auf egoismus lassen die worte seiner frau schließen:

---

1) Vergl. G. 65.
2) Lyon 1616, 424.
3) Lyon 1616, 424; Parn.$_2$, 41; Rld. II, 80.
4) Rouen 1623$_2$, 46.
5) Paris 1581, 111; Rouen 1614$_2$, 105.
6) Paris 1581, 72; zitat s. u. vergleich.
7) G. P. 121.

Le gourmand farcit sa hotte
Sans m'en donner vn morciau. (Parn. ₂, 76)

Von dem geizhals sagt sie:

J'ay trouvé le bossu mort sus ses escus.
(Caen 1615_2, 42)

Bezeichnend für den alten ist es auch, daß er in der nacht, anstatt von der liebe zu erzählen, nur vom gelde spricht.[1])

Sein geiz ist aber oft unangebracht, denn häufig wird er als reich geschildert; so sagt der vater, der seine tochter überreden will, wieder zu dem alten zurückzukehren:

Ma fille, ma fille,
De l'argent il a. (Haupt 112)[2])

Nur in wenigen fällen wird er als arm beschrieben, so heißt es von ihm:

Qui n'a ni maille ni denier.
(Rouen 1608, 468)[3])

Zum schlusse seien noch ein paar einzelheiten angeführt: der alte, obwohl sonst gebrechlich, ist doch schon am frühen morgen wach und dringt darauf, daß seine frau aufstehen muß. In diesem sinne beschwert sich seine frau:

Des le point du iour
Me dict: lieve toy. (Paris 1581, 72)[4])

Wenig verwandt und nicht mehr im sinne dieser allgemeinen vorstellung vom manne sind die beiden folgenden schilderungen: tragisch-komisch ist das verhalten des alten, der, als er hört, daß seine frau ihre mädchenschaft bereits einem anderen anvertraut habe, in weinen ausbricht.[5]) Einzig dastehend in dieser gruppe ist es, daß der mann seine frau betrügt.[6])

Aus diesen hier beschriebenen eigenschaften ergibt sich für den mann ein ebenso ungünstiges charakterbild, wie es

---

[1]) W. 338; zitat s. u. vergleich.

[2]) Vergl. Pard. 8; Lyon 1557, 150; Paris 1581, 49, 72; Parn. 30, 59; Parn. $_2$, 7.

[3]) Vergl. auch Rouen 1608, 466; Caen 1615, Bach. 76.

[4]) Vergl. auch Rouen 1623_2, 46.

[5]) Rouen 1608, 466.

[6]) Paris 1624, 8, s. s. 76, anm. 2.

sich zuvor für die frau ergeben hatte. Beide entsprechen sich nicht in ihren untugenden, sondern ihre fehler sind entgegengesetzt, sodaß sich notwendigerweise zwischen ihnen eine spannung ergeben muß, welche das allgemeine thema der heiteren lieder bildet.

Welches ist nun die stellung des mannes in diesen liedern? Er ist der gegenspieler der frau, ihm kommt es zu, ihre eigenschaften auszulösen, sie zu ihren worten oder taten direkt oder indirekt zu veranlassen. Er ist das primäre, ohne ihn wäre seine frau keine Mm.; aber dennoch ist seine stellung in diesen liedern von geringerer bedeutung als die der frau, da sie in ihrem sinne verfaßt sind. Infolge seiner natürlichen mängel ist er die beliebte zielscheibe eines oft nicht ganz harmlosen spottes. Er bleibt stets eine komische figur trotz seiner handlungen, die er vornimmt, teils um sich vor schaden zu bewahren, teils um seine frau zu bestrafen, denn er erreicht nur das gegenteil von dem, was er beabsichtigt.

D e r f r e u n d. Die dritte stelle im dreigestirn der hauptpersonen nimmt der freund ein. Während das charakterbild des mannes in der regel aus den äußerungen seiner frau aufgebaut werden mußte, kann es hier in einigen fällen aus dem reden und handeln des freundes selbst entnommen werden, wenn auch für die weit größere anzahl der lieder ebenfalls nur die erwähnungen der frau herangezogen werden können. Für die bestimmung seines charakters, seiner eigenschaften und handlungen ist gleichgültig, ob er tatsächlich vorhanden ist oder nur gewünscht, in beiden fällen verkörpert er das ideal eines freundes für die frau dieser lieder.

Über sein äußeres und alter wird wenig gesagt. Einmal heißt es:

Car il est coincte et joly. (G. P. 111)[1]

Ein bestimmtes alter verlangt sie nur, wo sie sagt:

Il me fausist ung vert gallant
Qui fust de l'aage de trente ans. (G. P. 121)[2]

---

[1]) Vergl. auch W. 250; Haupt 106; Parn. $_2$, 30.

[2]) Vergl. G. 66; Pard. 11; Lyon 1616, 769.

Von seinen sonstigen eigenschaften wird nicht viel erzählt. Es ist selbstverständlich, daß er mehr taugt als der ehemann und alles besser kann als dieser. Ebenso selbstverständlich ist es — oder es wird wenigstens so angenommen —, daß er im spiel der liebe meister ist und hierin das ideal für die frau verkörpert. Eine unzufriedene frau vertauscht schnell ihren mann gegen einen freund

. . . qui baise nuict & jour. (Parn. $_2$, 33)

Er ist es, welcher die frau restlos glücklich macht; wenn sie mit ihm zusammen ist, möchte der tag und die nacht nie zu ende gehen, nie wird sie der freuden müde.[1]) Außer diesem, daß er der geeignete mann für die vernachlässigte frau ist, wird sonst nicht viel von ihm gesagt. Einmal ist anzunehmen, daß sie mit ihm von ihrem eifersüchtigen manne flieht,[2]) und ein anderes mal, daß er sie vor den schlägen des eifersüchtigen schützen wird:

Mon ami m'en gardera,
Altre foys gardé m'en a. (Meyer 10)

Daneben findet er sich auch als dichter und handelnder, wo er sagt:

Je la prins par sa main blanche
Et la gecté soubz ung houx:
„Baisez-moy, ma doulce amye:
Une robbe vous donray.“ (G. P. 53)

Ähnlich wird auch eine andere Mm. beschenkt, allerdings ist hier nicht der freund mit dem dichter identisch, sondern die frau berichtet:

Mon amy m'aporte saincture dorée,
Saincture dorée, chapperon aussy. (G. P. 5)

Und ein anderer erzählt, wie er beim spaziergang eine dame findet, die sich bitter beklagt, daß sie von ihrem vater schlecht verheiratet worden ist.[3])

Hatte der freund in den liedern bisher keine mühe gehabt, seine geliebte zu erringen, in den meisten fällen war er sogar der begehrte und umworbene teil, so tritt er in drei anderen

---

[1]) G. P. 111, 118.
[2]) Pard. 8.
[3]) Parn. 30 (vergl. auch Caen 1615 $_2$, 38).

liedern als werber auf, der versucht, seine geliebte zur untreue gegen ihren eifersüchtigen gatten zu bewegen und die furcht vor ihrem manne zu zerstreuen:

Du mari n'entrez point en doute,
S'il vous traite mal il mourra.
(Rouen 1608, 166)[1]

So ist seine rolle die eines schönen, jungen burschen, der seine freundin, eine verheiratete frau, für den mangel an liebe, den sie in einer ihr unangenehmen ehe erleidet, entschädigen muß. Er muß besser zu ihr passen als ihr mann, wie eine junge frau treffend sagt:

J'auray quelque ieune amant
Qui tiendra mieux sa place. (Paris 1631_5, 49)

Dies ist seine aufgabe oder das, was die frau von ihm erwartet.

Seine stellung in den liedern ist im verhältnis zu der der frau und des mannes von untergeordneter bedeutung. Er ist für die handlung an sich erläßlich, seine einführung bedeutet nur eine verschärfung des konfliktes zwischen mann und frau. Seine bedeutung ist die eines technischen hilfsmittels, wenn von den vereinzelten fällen abgesehen wird, in denen er als handelnder auftritt. Einmal ist er der frau das mittel, um ihrem manne zu drohen und sich an ihm zu rächen, oder ihr für die entbehrungen in der ehe entschädigung zu bieten, ein anderes mal bildet er den grund für die eifersucht und den zorn des mannes. In der ausführlichkeit der darstellung unterliegt — wie schon oben bewiesen[2]) — seine person den größten schwankungen. Können mann und frau als komische figuren bezeichnet werden, an denen der übermut und die ausgelassenheit der lieder billig nahrung finden, so kann dies vom freunde nicht gesagt werden, denn er ist in den meisten fällen der lachende dritte.

D i e n e b e n p e r s o n e n. Neben diesen drei hauptpersonen beansprucht noch einige bedeutung der knecht. Er ist — abgesehen von einem liede — der dame meist sehr

---

[1]) Ähnlich 26 chans. mus. 1533, 15; Rouen 1606_2, 63.
[2]) Vergl. s. 56 ff.

willkommen, wie bereits früher angedeutet, hat er hier die rolle eines aufpassers;[1]) anders aber ist es in den übrigen liedern, in welchen er die stelle des freundes versieht und dem manne weit überlegen ist, was ein grund für die frau ist, sich als Mm. zu bezeichnen.[2]) Der alte, der sich nach der mädchenschaft seiner frau erkundigt, muß erfahren, daß diese bereits einem knechte anvertraut ist,[3]) und die „maréchale", die ihren mann bei der untreue mit der magd ertappt, droht dasselbe mit ihrem knecht zu tun.[4])

Seine stellung ist ungefähr die des freundes, aber vergröbert. In ihm ist die rohe kraft verkörpert, wodurch seine person den liedern eine note häßlichster geschmacklosigkeit verleiht.[5])

Der vollständigkeit halber seien auch noch die eltern genannt. Obwohl sie auf das geschehen der haupthandlung keinen einfluß haben, so ist aber doch in vielen fällen der anlaß erst durch sie gegeben worden, indem sie das mädchen zur heirat zwangen. Aus diesem grunde wirft ihnen dann auch ihr kind vor, daß sie es aus habsucht[6]) und nach ihrem gefallen verheiratet hätten:

C'est vn trop grand desplaisir
Aux pauures ieunes pucelles,
Se marier au plaisir
Des parens & non pas d'elles.

(Paris 1581, 49)

Gewöhnlich ist es der vater, der einfach nach seinem willen das mädchen verheiratet. Seinem materialistischen sinn will es nicht einleuchten, daß das mädchen mit dem reichen alten unzufrieden ist, da dieser es so gut ernähren kann. So sagt er ihm denn, wenn es kommt, um sich bei ihm zu beschweren:

Le vieillard est riche
Qui vous nourrira. (Parn. 59)[7])

---

1) Paris 1581, 72.
2) Rouen 1608, 420; W. 243.
3) Rouen 1608, 466.
4) Paris 1624, 8.
5) Besonders Rouen 1608, 420; W. 243.
6) W. 338.
7) Vergl. Haupt 112.

Die mutter spielt eigentümlicherweise eine noch kleinere rolle, zuweilen wird sie mit dem vater zusammen genannt.[1] In einigen liedern ruft die tochter sie vergebens um hilfe an,[2] dagegen bekommt eine andere, als sie über das benehmen ihres mannes in der hochzeitsnacht höchst bestürzt ihre mutter zu hilfe ruft, von ihr zur antwort, daß, wenn sie jetzt sterben würde, auf ihrem leichenstein stehen würde:

Cy gist la jeune fille
Qui mourut de cela,
C'a esté la première,
La dernière sera. (W. 335)

2. Ernste lieder.

Die lieder rein ernsten inhalts sind selten,[3] es sind sieben stück an der zahl.[4] In dem ersten liede beklagt sich eine jungverheiratete, daß in ihrem haushalt die wichtigsten dinge fehlen:

Moy qui suys en mesnage
venu nouuellement,
ie n'ay pain ne potaige,
poisson, chair ne formage,
farine ne forment. (36 chans. mus. 1530, 7)

Dieses lied klingt inhaltlich zweifellos an die ernsten hochzeitslieder der modernen sammlungen an. Ebenfalls das nächste lied behandelt die enttäuschung, welche die jungverheiratete erwarten kann. Hier ermahnt eine frau, die bereits schlechte erfahrungen gemacht hat, die jungen mädchen, nicht unüberlegt zu heiraten und zu bedenken, daß die ehe ein unauflösliches band ist. Ob-

---

[1] G. P. 5.

[2] z. b. Lyon 1538, 18; Rouen 1608, 420.

[3] 36 chans. mus. 1530, 7; Pard. 6; Paris 1581, 12 (Var. Sommaire 1576, 14); Paris 1624_2, 72; Rld. II, 80, 81; Paris 1653, 18 (Var. Nouvelles Parodies Bacchiques III, 1702, 186).

[4] Als übergangslieder zwischen den heiteren und ernsten können die zwei folgenden bezeichnet werden: Lyon 1557, 63 (Var. Paris 1559_2, 14; Paris 1580, 166; Paris 1581_2, 33) und Lyon 1557, 153 (Var. Paris 1592_2, 11). Sie verbinden die klagen der frau über die tatsächlichen nöte des lebens (wirtschaftliche sorgen und untreue des mannes) mit solchen über vernachlässigung durch ihren mann.

wohl die männer alles vor der ehe versprechen, denken sie doch nachher nicht im mindesten daran, es zu halten:

Ilz vous font mil promesses, qu'ilz n'entendent point garder.
(Pard. 6)

Das dritte lied schildert den streit zwischen einer frau und ihrem manne, welcher dem trunke ergeben ist. Während sie zu hause sitzt, ist er im wirtshaus, und erst abends kehrt er betrunken heim. Auf die vorwürfe seiner frau, daß er sie an den bettelstab bringen werde, hält er ihr eine lobrede auf Bacchus und sagt:

Des que Bacchus est dans ma teste
Je vaux bien mieux qu'un Ciceron.
(Paris 1653, 18)

Ähnlich diesem sind zwei andere lieder, in welchen sich die frauen ebenfalls darüber beklagen müssen, daß ihre männer im wirtshause sitzen. Die eine sagt, daß ihr mann sie noch zu tode quälen werde:

Quand il revient de la taverne
Estant soul comme un pourceau,
Je ne luy ose rien dire
De peur d'avoir du tricot. (Rld. II, 80)

Schon am frühen morgen nach dem aufstehen verlangt er zu trinken und, um ihn zufriedenzustellen, muß sie wein holen. Eine andere möchte lieber tot sein, als unter der herrschaft ihres mannes leben. Dieser spielt den ganzen tag karten, gerät bei dem geringsten verlust in wut und wenn er heimkommt, schlägt und mißhandelt er seine frau:

Quand mon mary vient de dehors
C'est ma rente d'être battue;
Il prend la cuiller à pot,
A la teste il me la rue. (Rld. II, 81)[1]

In dem sechsten liede hat die frau unter der grundlosen eifersucht ihres mannes schwer zu leiden. Wenn nur jemand ahnungslos an ihr vorübergeht, glaubt er, er werde betrogen. Vergebens sucht sie ihn von der grundlosigkeit seiner be-

[1]) Die letzten verse dieses liedes befinden sich bereits in La fleur des chansons d'Orlande Lassus, Anvers 1596, 3 und W. 421 als selbständiges lied.

fürchtungen zu überzeugen; er wird nur noch wütender und sagt:

Retire-toy, le regard de tes yeux
Me rend fort ennuyeux. (Paris 1581, 12)

Ebensowenig hört er auf die reden seiner nachbarn, die mitleid mit der armen frau haben und ihn über seinen irrtum aufklären wollen. Aber alles ist vergeblich. In diesem verzweifelten dasein kann ihr deshalb nur noch der tod erlösung bringen:

Je n'attens plus pour mon dernier confort
Qu'estre hors de ce monde
Et que bien tost vne cruelle mort
Me monstre son effort. (ibid.)

Das letzte lied schildert den verzweifelten kampf einer ehrlichen frau gegen ihre glücklichere nebenbuhlerin. Ihretwegen hat sie viel kummer und sorgen auszustehen, vergebens erinnert sie ihren mann daran, daß sie seine frau und er ihr mann ist, und beschwört ihn, von der verruchten zu lassen. Doch er bekennt sich zu der dirne:

Elle me gaigne, attire
Par ses appas,
Sans elle ie souspire
Jusqu'au trespas. (Paris 1624, 72)

Schließlich stellt sie ihm die wahl, daß entweder sie oder jene das haus verlassen muß, doch er sagt ihr nur, daß sie ihre mühe verschwende, denn er wolle es, daß sie in seinem hause ein- und ausgehe. Da ruft sie voller verzweiflung:

Non, non cette rusée
En sortira,
Ou l'heure mal-heurée
En maudira
Que ie sois maquerelle
De ta putain. (ibid.)

Doch kaltblütig droht er, daß er alles verkaufen werde, um sie arm zu machen, und dann mit der anderen ein leben herrlich und in freuden zu führen. So muß sie denn schließlich nachgeben und ihn noch bitten, daß sie im hause bleiben darf:

Mon mary, ie vous prie,
Ne me laissez!
Je iure sur ma vie
Que bruit n'aurez. (ibid.)

Dieses wirksame, dramatische lied in dialogform schließt dann mit einer überflüssigen moral in gestalt einer „reprimande", in welcher die dirne verflucht wird, die sich mit einem manne einläßt, der eine ehrenwerte frau hat.

Was unterscheidet nun diese lieder von der ersten gruppe?[1]) Zuerst ist schon die wahl des themas verschieden: hier handelt es sich nicht um lustige lieder, die irgendwelche mißstände einer unglücklichen ehe verspotten, in denen sich zwar die frau über ihren mann beschwert, daß er sie schlecht behandele oder vernachlässige, aber deren klagen, obwohl bisweilen berechtigt, keineswegs für ernst genommen werden sollen, sondern hier werden durchaus ernste probleme des täglichen lebens in angemessener form behandelt. So werden die nöte der frau geschildert, die einem trinker ausgeliefert ist oder die mit ansehen muß, wie sich ihr mann von ihr abwendet, um sich einer dirne hinzugeben. Oder es wird auch erzählt, welche qualen sie unter den launen und der fixen idee ihres eifersüchtigen mannes zu erdulden hat, und schließlich wird auch das thema der wirtschaftlichen not im haushalt behandelt.

3. Lieder der leichtfertigen frau.

Zwischen den eigentlichen Mm.-liedern und denen der Lfr. liegen einige einzelne,[2]) die in ihrer jetzigen gestalt weder zu den einen noch zu den anderen gehören. Mit den Mms. teilen sie das überwiegen der monologform, die teilweise übereinstimmende behandlung des freundes und die untreue der frau, andererseits aber fehlt ihnen, daß sich die frauen über ihre männer beklagen und sich als irgendwie schlecht verheiratet fühlen, sondern unbegründet durch das verhalten ihres mannes, allein durch ihre sinnlichkeit untreue wünschen oder tatsächlich begehen. Dieses letzte motiv nähert sie der auffassung der Lfr., wobei ihnen allerdings deren

[1]) Eine charakteristik der personen zu geben, würde nach der ausführlichen inhaltsangabe dieser wenigen lieder nur wiederholungen bringen. Im übrigen vergl. s. 56 ff.

[2]) G. P. 133 (W. 186); Gasté 62 (Gérold, Bayeux 63); Meyer 23; Paris 1534, 1; Pard. 4; Bartsch, Zs. f. r. Ph. V (1881), 18.

dirnenhafte abenteuer fehlen, denn bisweilen wird die untreue nur gewünscht, somit aber bleiben sie auf halbem wege zu dieser stehen.

Als dritte gruppe[1]) sei kurz auf die lieder von der leichtfertigen frau hingewiesen, indem die charaktere der personen in großen zügen umrissen werden.

Auch in diesen liedern ist natürlich d i e f r a u die hauptperson. Ihr denken und handeln ist überall nur auf das „jeu d'amourette“ eingestellt. Ihr charakter ist oft der einer dirne. Alle lieder, ohne ausnahme, behandeln ihre lasterhafte neigung, ganz ihren unsittlichen wünschen außerhalb der ehe nachzukommen. Im gegensatz zu den Mms. ist sie sozial näher bestimmt; in den meisten fällen ist es eine handwerkerfrau, eine kuchenbäckerin, wäscherin, müllerin, krämersfrau, frau eines maurers, hufschmiedes usw., bisweilen ist es auch eine bürgerin aus Paris, Lyon oder es ist ganz allgemein die nachbarin. Diese bürgerfrau der untersten schichten gibt sich hemmungslos ihren trieben hin, wer gerade kommt, ist ihr gleich. Von der einen werden ein halb dutzend freunde genannt, die alle ihr vergnügen bei ihr gefunden haben.[2]) Von einer anderen heißt es, daß sie sich sowohl mit bürgern wie auch adligen einläßt:

> Les bourgeois & la noblesse
> Chacun luy donne sur la fesse. (Parn.$_2$, 102)

---

[1]) Hierzu gehören Ms. de Vire 14; Lyon 1538, 31 (W. 291), 60; Lyon 1557, 43 (Paris 1559$_2$, 40), 76, 112 (W. 94; Paris 1557, 34; Caen 1615$_2$, 87), 138 (Paris 1557, 71), 148 (Paris 1557, 91); Paris 1557, 90; Paris 1560, 5; Paris 1580, 11; Bartsch, Zs. f. r. Ph. V (1881), 4 (übers. Bartsch, Afr. V. 140); W. 64 (Haupt 28; Rld. I, 121, übers. Bartsch, Afr. V. 143); Rouen 1608, 37, 412 (Rouen 1602, 362; Poictiers 1607, 484; Rouen 1609$_2$, 70); 416 (Rouen 1602, 337; W. 232; Haupt 76 (übers. Bartsch, Alfr. V. 207); Poictiers 1607, 449; Rld. I, 324 ff.; Rld. II, 176 ff.), 460 (Rouen 1602, 376; W. 69; Poictiers 1607, 495), 464 (Rouen 1602, 387; W. 76; Rouen 1606, 74; Poictiers 1607, 519; Rouen 1609, 80; Rouen 1614, 85; Lyon 1616, 526; Pard. 2); Caen 1615$_2$, 18 (W. 228); Lyon 1616, 228; Rouen 1623$_2$, 110 (Paris 1624, 412), 114; Parn.$_2$, 102 und sicherlich ist das trinklied „Beuvons mes voisines“, Rouen 1608, 412, auch hierher zu rechnen.

[2]) Lyon 1557, 43.

Häufig verschenken sie ihre liebe, um geld zu bekommen, so heißt es, daß die junge krämersfrau auf diese art „a gaigné tout son bien“,[1]) während die frau eines walkers so handelt „pour nourrir sa famille“.[2])

Nicht immer wartet sie aber, bis ein freund kommt, sondern wenn ihr mann fort ist, schickt sie schnell zu einem und läßt ihn durch die kammerfrau holen:

Allez a mon ami dire
Que mon mary n'y est pas. (Rouen 1608, 464)[3])

Wie sie auch mittel findet, den lästigen mann, der neben ihr schläft, zu entfernen, um ungestört mit ihrem freunde zusammen sein zu können, zeigt das lied, in welchem sie jenem sagt, daß der geistliche, der ihr nachstellt, im speicher sei und ihn so veranlaßt, voller wut hinauszueilen.[4]) Ebenso schlau ist sie, wenn sie während des zusammenseins mit ihrem freunde die kammerfrau als wachtposten vor die türe stellt, die dann den unvermutet heimkehrenden mann unter dem vorwande, daß seine frau krank sei, zum arzt gehen heißt, währenddessen der freund entweicht.[5]) Natürlich ist sie auch um ausreden nicht verlegen, wenn sie gefragt wird, wo sie gewesen wäre.[6]) Der gipfel der unverfrorenheit ist es, wenn sie ihrem manne glaubhaft machen will, daß ihr esel im mai zur eselin geworden wäre, während er in wirklichkeit von dem wolf aufgefressen worden war in der zeit, wo sie sich mit dem müller vergnügt hatte und sich dann, um vor entdeckung geschützt zu sein, von dem gelde ihres freundes einen anderen esel gekauft hatte.[7])

Aus diesen schilderungen ergibt sich für die frau ein eindeutiges charakterbild. Ihre typischen eigenschaften sind: sinnliche liebe und weibliche verschlagenheit. Ganz im gegen-

[1]) Caen 1615_2, 18.
[2]) Lyon 1616, 228, ähnl. Lyon 1557, 38, 43; Paris 1557, 90.
[3]) Vergl. auch Lyon 1557, 112, 138; Rouen 1608, 37.
[4]) Ms. de Vire 14.
[5]) Rouen 1608, 37.
[6]) Vergl. Lyon 1538, 60; Lyon 1557, 148; Meyer 23 (übergangslied).
[7]) Rouen 1608, 416.

satz zur Mm. fehlt ihr das leidenschaftliche temperament. Sie kennt keinen haß, keine drohungen und verwünschungen gegen ihren mann, von dem sie sich weder vernachlässigt noch schlecht behandelt fühlt, zwar wird sie in einigen fällen von ihm zur strafe für ihr verhalten geschlagen, aber hierüber beklagt sie sich nicht im mindesten.

In welcher art ist nun der mann geschildert? Zumeist muß es ein handwerker sein, wie aus der bezeichnung seiner frau ersehen werden kann. Über sein äußeres und seine eigenschaften wird nichts erzählt, nur sein handeln oder genauer gesagt die behandlung, die er über sich ergehen lassen muß, erlauben einige schlüsse auf seinen charakter. In verschiedenen fällen ist er ein gutmütgier, leichtgläubiger tropf, der sich mit leichtigkeit von seiner frau täuschen läßt.[1]) Ein cocu par excellence ist Jan, der seine frau und ihren freund überrascht, aber:

Se recule
De peur de nuissance mettre
Aux esbas. (Lyon 1557, 76)[2])

In anderen liedern dagegen ist er mißtrauisch und fragt sie, wo sie herkäme und was sie getrieben habe:

Son mary lui demande
D'ou viens-tu fause rusée? (Lyon 1557, 148)[3])

Auch den tausch mit dem esel[4]) bemerkt er und verlangt von seiner frau aufklärung, aber seine fragen sind stets vergebens, denn schlagfertig weiß sie immer eine ausrede.

Nur in wenigen fällen läßt er sich ihr verhalten nicht gefallen, sondern bestraft sie, indem er sie verprügelt, wenn er sie auf frischer tat ertappt:

En frappant maint horion,
Dist a sa femme, vous en serez batue
Tout pour le ieu des dames rabatues.
(Paris 1557, 90)[5])

---

[1]) Ms. de Vire 14; Rouen 1608, 37.
[2]) Vergl. Lyon 1557, 43.
[3]) Vergl. Lyon 1538, 60.
[4]) Rouen 1608, 416.
[5]) Vergl. Lyon 1557, 138; Rouen 1608, 460.

So ist er bald tölpelhaft, bald energisch geschildert, aber wie auch immer er sich benimmt, betrogen und hintergangen wird er doch. Seine rolle ist noch unbedeutender als in vielen Mms., ebenfalls fehlen ihm verschiedene eigenschaften, welche der mann in jenen liedern hatte, wie eifersucht, habsucht, geiz, egoismus, auch fehlt ihm die aktivität jenes, abgesehen davon, wenn er seine frau schlägt, sei es, daß er sie auszankt, sie einsperrt, ihr vorschriften macht oder ihr aufpasser stellt, kurz, daß er ihr durch sein handeln das leben verbittert. Nichts von alledem ist hier zu finden; er ist in den meisten fällen nur der hintergrund für seine frau, um das schamlose ihrer handlungen noch mehr hervorzuheben, und um sich selbst oder seine frau zugleich — wenn er sie verprügelt — lächerlich zu machen.

Die dritte person ist auch hier, wie in den Mm.-liedern der freund. (Der einfachheit halber sei hier die zweite männliche person so genannt.) War er in den Mm.-liedern nicht immer notwendig, so ist er es hier unbedingt, da ja diese lieder ausschließlich die untreue, die von der frau begangen wird oder ist, zum thema haben. Es finden sich allerdings einige lieder, in denen er nicht besonders erwähnt wird.[1]) Aber es ist ja selbstverständlich, daß er da sein muß, oder zum mindesten gedanken an ihn, denn ohne ihn können die frauen ihre männer nicht betrügen. Auch er wird meist näher sozial bestimmt, wogegen nichts über sein äußeres oder alter gesagt wird, denn der frau ist jeder recht. In den seltensten fällen ist er unbekannt oder unbestimmt,[2]) vielmehr wird er meist etwas näher bezeichnet, wobei es im allgemeinen gleich ist, ob er der frau sozial gleich oder höhergestellt ist, so kann es entweder ein müller oder ein anderer handwerker sein, welcher die schöne küßt,[3]) oder auch ein junger edelmann;[4]) die beliebtesten figuren sind jedoch der advokat[5])

[1]) Caen 1615_2, 18; Lyon 1616, 228; Rouen 1623_2, 110, 114.

[2]) Lyon 1538, 31; Lyon 1557, 148; Paris 1557, 90; Parn.$_2$, 102.

[3]) Lyon 1557, 112, 138; Rouen 1608, 416; Lyon 1616, 228.

[4]) Ms. de Vire 14.

[5]) Rouen 1608, 37, 464; Lyon 1557, 43.

und der priester oder mönch.[1]) Über seine eigenschaften wird nichts erzählt, nur daß er sofort bereit ist, der frau ihren wunsch zu erfüllen. Mitunter versucht er aber auch sie erst dazu zu bewegen, indem er ihr geschenke oder geld verspricht,[2]) während ein anderer es ihr zur belohnung gibt:

Apres auoir prins ses esbatz
En faisant du bon portecolle
Cent escuz d'or luy donna. (Lyon 1557, 138)

Ihm ist es genau so gleich wie der frau, mit wem er sich einläßt, wie aus dem liede hervorgeht, in welchem er die frau bei einem spaziergange trifft und dann sofort mit ihr schlafen geht,[3]) oder wenn er statt zu seiner freundin zu kommen, sich sogleich mit deren magd vergnügt, die als bote zu ihm kam, denn er denkt:

Pourquoy faire iray-ie a Rome
Quand les pardons sont deça. (Rouen 1608, 464)

Abgesehen von einer ausnahme[4]) erzählt er nie selbst, sondern alle seine taten werden in unpersönlich erzählender form wiedergegeben. Obwohl er hier meist der lachende dritte ist, der stets auf seine kosten kommt, so verschont doch auch ihn der spott nicht ganz, wenn er von dem manne der frau, mit welcher er gerade zusammen ist, auf frischer tat ertappt wird und dieser sie beide verprügelt, sodaß er auf die straße fliehen muß.[5])

4. Lieder des betrogenen ehemannes.

Die lieder des „cocu", des betrogenen ehemannes, sind den liedern der Lfr. inhaltlich und in der schilderung der charaktere eng verwandt, nur steht in ihnen nicht die frau, sondern der cocu im mittelpunkt, weshalb auch die beispiele als monologe des mannes verfaßt sind. Es sind also keine lieder der frau mehr. Mann und frau benehmen sich in diesen liedern genau wie in denen der Lfr.; in beiden gruppen sind

---

[1]) Lyon 1557, 76; Zs. f. r. Ph. V (1881), 19.
[2]) Paris 1570, 90; Paris 1580, 11.
[3]) Rouen 1608, 37.
[4]) Lyon 1557, 43.
[5]) Paris 1557, 90.

die personen bürger und handwerker, so wird denn auch hier von einem savetier[1]) oder von advokaten[2]) geredet. Die frauen dieser lieder betrügen ebenso wie die Lfr. ihre männer. Oft wollen sie ebenfalls dadurch geld verdienen, womit ihre ehemänner einverstanden sind; so sagt einer:

Ma femme m'a fait riche
Pour auoir des amis,
Voilà. (Caen 1615_3, 24)[3])

Anders verhält sich der flickschuster, dessen frau ihm mit seinem knechte fortgelaufen ist: er schließt seine klage mit einer mahnung an die frauen:

Entre vous femmes parfaites,
Comme ma femme ne faites,
Ne trompez vostre mary. (Paris 1624, 85)

Für die frau würde sich hier fast dasselbe charakterbild wie in den liedern der Lfr. ergeben und ebenso würde es auch für die übrigen personen ungefähr das gleiche bleiben.[4])

5. Äußeres.

Rein äußerlich nach ihrem aufbau lassen sich die französischen volkslieder in zwei große, allgemeine gruppen gliedern: in lieder mit refrain und lieder ohne kehrreim oder complaintes. Diese einteilung ist lediglich aus praktischen gründen, zur besseren übersicht gewählt worden, ohne dabei Doncieux völlig zuzustimmen, der ebenfalls diese einteilung vornimmt, allerdings dann daraus die theorie aufstellt: „Partout où un refrain apparaît il y a danse et reciproquement, si le refrain

---

1) Paris 1624, 85.

2) Caen 1615_3, 30.

3) Ähnl. Caen 1615_3, 30.

4) Wie eng Mm.-lied und cocu-lied zusammenhängen können, zeigt folgende strophe: Plorez, plorez, bonhomme, / Las! tu as beau plorer la la / .... Pendant que ie suis ieune / Je my feray valloir la tourelourette, die in dem Mm.-liede „Mon père m'y marie .... a un vieillard bonhomme“ vorkommt (Rouen 1608, 466) wie in ganz ähnlicher gestalt auch in dem liede eines cocu „Quand j'étais chez mon père / Garçon a mariér“ (Rld. II, 69).

manque, la chanson est une complainte".[1]) Die lieder der Mm. weisen zumeist refrain auf, nur etwa ein sechstel entbehrt ihn.

Die complainte, die im 15. jahrhundert öfter auftritt als im 16./17. — dort umfaßt sie etwa ein drittel aller lieder — besteht am häufigsten aus sechszeiligen strophen, in gewissem abstand folgen dann acht-, vier-, drei- und siebenzeilige. Die anordnung der reime oder assonanzen, die meist den wechsel zwischen männlichem und weiblichem ausgang kennen, ist verhältnismäßig einfach. Der gebräuchlichste vers ist der siebensilbner, daneben findet sich der sechs- und achtsilbner. Kürzere versmaße, wie der zwei-, drei- und viersilbner finden sich nur vereinzelt und sind dann stets in verbindung mit längeren zu treffen.

Zweifellos läßt sich ein gewisser zusammenhang zwischen inhalt und form der lieder feststellen. Nicht in form der complainte sind die heiteren liedchen des 16./17. jahrhunderts verfaßt, welche die erzwungene heirat eines jungen mädchens schildern und die typische formel „Mon père m'a mariée" oder eine ihrer varianten zum anfang haben. Abgesehen vom 15. jahrhundert und zwei weiteren liedern des 16./17. jahrhunderts [2]) sind in dem zur verfügung stehenden material überhaupt keine lieder in form der complainte zu finden, welche das junge mädchen als gegen seinen willen verheiratet schildern. Auch fehlt den complainten das ausgesprochen heitere, sorglose und schwankartige, soweit es nicht lieder der Lfr. sind, vielmehr werden oft in ihnen genau und ausführlich realistische einzelheiten des täglichen lebens geschildert, die durch ihren ernsten und oft auch schwerfälligen ton die unbekümmerte ausgelassenheit der refrainlieder nicht zulassen.[3])

Viel zahlreicher als die complainten sind die Mm.-lieder mit refrain. Zum weitaus größten teile bestehen diese aus vierzeiligen strophen, in abständen folgt dann die drei-, sechs-, zwei-, acht- und siebenzeilige. Für alle arten gilt, daß sie zumeist den wechsel zwischen männlichem und weiblichem

[1]) Doncieux, Romancéro XIX.
[2]) Paris 1581, 49; Lyon 1616, 769.
[3]) Lyon 1557, 63, 153; Paris 1624, 72 u. a.

ausgang kennen, wobei es gleich ist, ob die verse durch reim oder assonanz verbunden sind; ausgenommen sind natürlich die durchgereimten zwei- und dreizeiligen strophen. Von den versmaßen überwiegen die kürzeren; und zwar wird der siebensilbner am häufigsten gebraucht; nach ihm kommt der acht- und sechssilbner. Diese beobachtung gilt nicht nur für die einzelgattung der Mm., sondern stimmt auch mit den betrachtungen über die volkslieder im allgemeinen überein.[1]) Als kürzester selbständiger vers findet sich der fünfsilbner. Von den längeren — die seltener sind als die kürzeren — ist zuerst der zehnsilbner zu nennen, dann der zwölf- und vierzehnsilbige, wobei zu beachten ist, daß sie in echt volkstümlicher weise durch die cäsur in zwei gleiche hälften geteilt werden. Der elfsilbner tritt nur einmal auf und zwar mit der cäsur sieben und vier, in diesem falle handelt es sich um einen branle de village simple,[2]) wo sich auch sonst der elfsilbner mit dieser cäsur findet.[3]) Von den verbindungen zwischen zwei versmaßen ist die zwischen acht und sechs, und sieben und dreisilbnern am häufigsten.

Der refrain, welcher mit vorliebe bei tanzliedern verwendung findet, tritt in länge und gestalt sehr verschieden auf: er umfaßt einfach nur interjektionen wie „Helas", bildet aber häufiger einzeilige bis sechszeilige strophen. Der gebräuchlichste ist der zweizeilige, nach ihm folgen der vier-, eins-, drei-, fünf- und sechszeilige; oft ist er durch reim oder assonanz mit dem korpus der strophe verbunden, was besonders für den ein- und zweizeiligen gilt, während es bei den mehrzeiligen nur selten der fall ist. Bei stets unverändertem gebrauch des refrains entstehen oft durch die fortschreitende handlung des liedes sinnlosigkeiten; meistens stört das nicht das empfinden der sänger, jedoch findet sich eine anzahl von liedern, in welchen der refrain dem sinne der jeweilig vorhergehenden strophe angepaßt ist. Zumeist handelt es sich nur um gering-

---

[1]) Vergl. Gérold, 15./16. jahrhundert, XXX.

[2]) Mon père m'a mariée à un bossu, Le premier jour de mes nosses il m'a battu. (!) (Caen 1615_2, 42.)

[3]) Vergl. Gérold, 15./16. jahrhundert, XXXII.

fügige änderungen; daß der letzte refrain gerade das gegenteil von dem vorhergehenden sagt, wird als ein geschickt wirkendes stilmittel gebraucht.[1])

Einen wichtigen bestandteil bildet der refrain in den rondeaux,[2]) eine andere ebenfalls häufig in den rondeaux gebrauchte technik ist die verbindung zweier strophen und zwar derart, daß die letzten verse der einen durch wiederholung den anfang der nächstfolgenden bilden; außerhalb der rondeaux findet sich diese eigentümlichkeit meist nur in liedern mit refrain.

Mitunter geht auch klar aus dem kehrreim hervor, daß er anweisungen zu verschiedenen rhythmischen oder mimischen bewegungen enthält.[3])

Eine besondere art des refrains ist der onomatopoetische, der entweder gar keine bedeutung hat oder nur die, die melodie zu vervollständigen und abzuschließen oder aber dazu dient, um einzelne worte des textes zu verdecken und es dem sänger zu überlassen, sie in gedanken zu ergänzen. Daß er ebenfalls als dramatisch sehr wirksames kunstmittel verwendung finden kann, beweist das lied des trinkers, der auf alle vorwürfe seiner frau stets ein „Ta ra la ta etc.“ zur antwort hat.[4])

Für die complainte läßt sich ohne weiteres ein zusammenhang zwischen inhalt und form feststellen, hier ist es nicht so einfach, da wegen des viel größeren umfanges der gruppe und wegen ihrer mannigfaltigen verschiedenheiten sich leicht ungenauigkeiten einstellen können. Wenn hier ein zusammenhang zwischen form und inhalt festzustellen versucht werden soll, so kann es nur durch beobachtung der formalen verschiedenartigkeit der einzelnen lieder dieser gruppe geschehen, wie ineinandergreifen benachbarter strophen, lautmalender refrain, rondelform und länge des kehrreims.

---

[1]) Parn. 59; für die neuzeit vergl. Arnaudin 260.

[2]) Meyer 10, 19; Gérold, 15./16. jahrhundert, XXXIX.

[3]) Gérold, 15./16. jahrhundert, XXXVI; für die neuzeit vergl. Rolland II, 86.

[4]) Paris 1653, 18.

Das ineinandergreifen der strophen beschränkt sich auf kurze, heitere, mitunter sogar recht derbe volkstümliche lieder, die keine genauen einzelschilderungen geben.

Der onomatopoetische kehrreim ist fast stets ein zeichen für heiteren oder schwankhaften charakter der lieder.[1])

Ebenfalls nur für heitere lieder wird in der gattung der Mm. das rondel gebraucht, wie meist auch der in gewöhnlichen tanzliedern in dem korpus der strophe enthaltene refrain. Über die länge des kehrreims und sein verhältnis zum inhalt lassen sich keine genauen einzelheiten bestimmen. Nur ganz allgemein kann gesagt werden, daß der kürzere und vor allem der zweizeilige refrain gern für kurze lieder heiteren inhalts gebraucht wird.

Die gebräuchlichste und typische darstellungsart, in welcher die Mms. verfaßt sind, ist der reine monolog. Wie er ganz allgemein in allen liedgattungen meist in den mund der hauptpersonen gelegt wird, so wird er auch hier von der hauptträgerin der handlung, von der frau, gesprochen. Die weitaus meisten lieder sind nichts weiter als die ausschließlich in monologform geschilderten beschwerden der frau über ihre schlechte lage. Zu den ausnahmen gehören die lieder, in welchen eine einleitung des dichters oder des freundes oder auch ein unpersönlicher bericht dem monolog vorausgeschickt ist.[2])

Versucht ein dichter, die oftmals etwas eintönigen monologe umzugestalten, zu beleben, so greift er nicht, wie es meist die mittelalterlichen dichter taten, zu einer einleitung, die meist doch keine belebung der handlung brachte, sondern er greift zu dem dramatisch viel wirksameren dialog. So finden sich dann neben den rein monologischen liedern auch mehrere solcher, die einen dialog eingefügt enthalten, wobei dialog sich kurz folgendermaßen definieren läßt: sofern (auf etwas geredetes) antwort erfolgt, ist es gespräch, dialog.[3]) Seltener

---

[1]) Ausnahme: Paris 1653, 18.

[2]) G. P. 53; Caen 1615, 38; Parn. 30; Paris 1655, 20.

[3]) W. Scherer, Poetik, Berlin 1888, 242 (nach Fröhlich, Der dialog im franz. volkslied, Diss. Greifswald. 1913).

wird die wechselrede in indirekter form wiedergegeben,[1]) sondern zum größten teil geschieht dies in direkter rede, bei welcher die antworten meist unvermittelt, ohne verbindende worte, aufeinander folgen, und die reden der einzelnen personen meist gleich lang sind. Der dialog spielt entweder zwischen vater und tochter, zwischen mann und frau, selten frau und freund. Ebenso wie der monolog durch einen unpersönlichen bericht eingeleitet werden kann, kann es auch der dialog sein, obwohl es für die Mms. nur sehr vereinzelt zutrifft[2]) und auch hier schon mit anklängen an die lieder der Lfr., denn diese gattung ist es, in welcher der durch einen unpersönlichen bericht eingeleitete dialog am häufigsten vertreten ist. Die redenden personen sind hier mann und frau, frau und freund, herrin und kammerfrau, freund und ehemann, mutter und tochter. Ebenfalls für den vortragsdialog, in welchem die wechselreden mit einem dit-il etc. abgeschlossen werden, ist der unpersönliche bericht die passende einleitung oder die schwach durchschimmernde grundform; dramatisch am stärksten wirksam sind die reinen dialoglieder, die keine einleitung kennen.[3])

Die unpersönlich berichtende form ist für die Mms. eine ausnahme,[4]) abgesehen von kurzen einleitungen zu monologen oder dialogen findet sie sich nirgends hier, vielmehr ist sie typisch für die lieder der Lfr., wie sie auch sonst in anderen liedern häufig vertreten ist, die ähnliche schwankartige, anekdotenhafte abenteuer schildern. Eine oft gebrauchte belebung erfährt die unpersönlich schildernde berichtform, wie schon oben gesagt, durch eingestreute dialoge, in diesen fällen handelt es sich natürlich meist um vortragsdialoge.

Zum schlusse sei noch auf einige besondere arten des abschlusses der lieder hingewiesen, denen auch inhaltliche bedeutung zukommt, wie z. b. die mahnung, welche eine Mm. an die jungen mädchen, die „filles à marier“, richtet, sich

---

[1]) z. b. Meyer 10.

[2]) Rouen 1606_2, 63.

[3]) Paris 1624, 72.

[4]) Lyon 1557, 150.

vorsichtig bei der wahl ihrer männer zu verhalten.[1]) Ein anderer beliebter abschluß ist der, daß sich am ende der verfasser oder die verfasserin nennt und sich auch mitunter in irgendwelche beziehungen zu dem inhalt des liedes setzt.[2])

Endlich sei noch auf die eigenart hingewiesen, daß der überwiegend größere teil der personen ohne namensnennung eingeführt wird,[3]) während die erwähnung des knechtes fast ständig namentlich geschieht.[4])

Über die verwendung der lieder wird in den sammlungen nichts angedeutet, somit läßt sich also mit bestimmtheit kein anderer gebrauch feststellen, als daß sie z. t. als tanzlieder, z. t. als unterhaltungslieder dienen. Es ist zweifelhaft, ob die hier angeführten lieder gelegentlich als kinder-, arbeits- oder festlieder zu bestimmten anlässen gesungen wurden. Es ist zwar möglich, aber nicht erwiesen, denn es ist auffällig, daß ein so sehr verbreitetes lied wie das vom „Petit mari", welches, wie aus neuzeitlichen sammlungen hervorgeht, oft als kinder- und wiegenlied verwendung findet und welches auch schon im 16./17. jahrhundert allgemein volkstümlich war, in den sammlungen dieser zeit nicht zu finden ist, deshalb liegt der gedanke nahe, daß solche lieder, die im täglichen leben zu irgendwelchen bräuchen oder verrichtungen gesungen wurden, keine aufnahme fanden, sondern nur unterhaltungs- oder tanzlieder.

---

1) Pard. 6; Lyon 1616, 769 u. a.
2) z. b. Paris 1581, 72 u. a.
3) Ausnahme: Paris 1631, 49; Rouen 1623_2, 46.
4) z. b. Rouen 1608, 420, 466; W. 343.

B. 18. bis 20. jahrhundert.

I. Historische übersicht vom 18. bis 20. jahrhundert.

Für die neuzeit bieten eine stattliche anzahl zeitgenössischer volksliedsammlungen und folklores, die im gegensatz zum 16./17. jahrhundert nicht mehr der unterhaltung wegen, sondern von folkloristen für wissenschaftliche untersuchungen herausgegeben werden, umfangreiches material. Die meisten enthalten noten und texte. Schon J. Bujeaud[1]), der ziemlich am anfang der volksliedforschung steht (1866), veröffentlichte eine wertvolle sammlung aus den provinzen des westlichen Frankreichs, in welcher er noten und texte aufzeichnet. P. Tarbé[2]), der drei jahre zuvor seinen Romancéro herausgab, fügte ebenfalls noten bei. Älter noch als sie sind Lamarque de Plaisance[3]) (1845) mit seinen liedern und bräuchen „de l'ancien Bazadais" und Villemarqué mit Barzas-Breiz (1839). Seitdem dann die regierung die folkloristen in ihren bestrebungen unterstützte, erschienen von 1880—1910 die größten und besten sammlungen. Forscher wie Tiersot[4]), Rolland[5]), Sébillot[5]), Puymaigre[6]), Weckerlin[7]) u. a. entwickelten eine fruchtbare tätigkeit.

Die meisten der sammlungen sind landschaftliche. Daneben finden sich aber auch allgemeine wie das sechsbändige werk Rollands, welcher sowohl lieder des 16./17. jahrhunderts wie auch neuzeitliche bringt und versucht, möglichst viel fassungen eines liedes zusammen zu stellen. Weniger wertvoll

---

1) s. bibliographie.
2) s. bibliographie.
3) s. bibliographie.
4) s. bibliographie.
5) s. bibliographie.
6) s. bibliographie.
7) s. bibliographie.

für die wissenschaftliche forschung sind die, welche aus verschiedenen landschaftlichen sammlungen die besten lieder heraussuchen und zusammenstellen wie Ulrich [1]), Crane. [1])

Ebenfalls erscheinen in den folkloristischen zeitschriften wie Mélusine, Rev. des traditions pop. und La Tradition wertvolle veröffentlichungen. Aber auch andere zeitschriften wie die Romania, in der Smith, Puymaigre u. a. veröffentlichen, oder die Rev. des langues romanes, in welcher ein teil der von Lambert gesammelten lieder erscheint, und noch andere können wertvolle fundgruben sein. Seit dem weltkriege hat die anteilnahme an der volkskunde nachgelassen, erst in jüngster zeit scheinen die bestrebungen wieder aufzuleben. Hier sind u. a. die sammlungen von J. Poueigh (1926) [1]) und Barbillat-Touraine [1]) zu erwähnen.

Es erhebt sich nun die frage: welche lieder, themen und einzelzüge leben vom 16./17. jahrhundert ab weiter bis zur jüngsten neuzeit, welche verschwinden mit dem 18. jahrhundert und welche kommen neu hinzu?

1. Weiterleben von motiven aus dem 16./17. jahrhundert.

Die heitere gruppe umfaßt zwar in der neuzeit zahlenmäßig bedeutend mehr lieder als im 16./17. jahrhundert, ist aber in ihrer zusammensetzung viel einfacher als in jener zeit. Während es im 16./17. jahrhundert eine große anzahl einzelner lieder gab, die sich höchstens durch einen gemeinsamen, besonders hervortretenden zug, wie z. b. klagen der frau über vernachlässigung, eifersucht des mannes usw. zusammenfassen ließen, sonst aber nicht verwandt miteinander waren, gibt es in der neuzeit neben einigen einzelliedern ungefähr ein dutzend lieder, die um sich eine stattliche variantenzahl geschart haben. So finden sich z. b. um das lied des „Petit mari" etwa fünfzig fassungen [2]) oder um die „Veuve consolée" ungefähr dreißig. [3])

---

[1]) s. bibliographie.

[2]) s. groteske lieder, Arbaud II, 199 etc.

[3]) s. groteske lieder, Beauquier 125 etc.

Auch in der neuzeit lassen sich die heiteren lieder in zwei untergruppen teilen: a) in welcher das junge Mädchen gegen seinen willen verheiratet wird, b) in der es die ehe freiwillig eingeht.

Von der variation a_1 des 16./17. jahrhunderts lebt das lied,[1]) in welchem sich das gegen seinen willen verheiratete mädchen nach der enttäuschung in der hochzeitsnacht bei seinen eltern beschwert, in seinen grundgedanken auch in der neuzeit unverändert fort und bildet mit ungefähr zehn varianten den typus der lieder, welche die sinnlichkeit der frau zum thema haben.[2]) Ungefähr dreißig andere lieder verlegen ebenfalls die handlung in die hochzeitsnacht, sodaß nach diesem gesichtspunkte etwa vierzig lieder zusammengefaßt werden können. Einige von diesen haben ferner noch den zug erhalten, daß die junge frau versucht, ihren alten am einschlafen zu hindern oder ihn wieder aus dem schlafe weckt.

Von der gruppe a_2 des 16./17. jahrhunderts lebt das lied Rouen 1608, 468[3]) auch in der neuzeit fast unverändert fort;[4]) mit einer geringfügigen variation bildet es eine untergruppe a_3 von dreißig liedern, und ebenfalls lebt das lied von dem buckligen, der seine frau schon vom ersten tage an schlägt,[5]) in einigen varianten bis heute weiter.[6])

Sowohl dem 16./17. jahrhundert wie auch der neuzeit ist in den liedern des wider willen verheirateten mädchens der typ des eifersüchtigen ehemannes bekannt. Obwohl er in beiden zeiträumen zu finden ist, läßt er sich doch nicht in irgendeinem bestimmten, gleich bleibenden niederschlag verfolgen.

Als dritte gruppe waren einige lieder zusammengefaßt, in welchen der abscheu des jungen mädchens gegen einen greis als ehemann das thema bildet. Aus dieser gruppe lebt nur der

---

1) Parn. 59, s. s. 69.
2) Servettaz 247, syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. a_1.
3) s. s. 71.
4) Buj. II, 62, syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. a_3.
5) Caen 1615_2, 42, s. s. 71.
6) Jouve 25, syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. a_1.

allgemeine gedanke weiter, daß es lieber einen jungen armen als einen reichen alten will.[1])

Von der untergruppe b) des 16./17. jahrhunderts lebt die vorstellung von der sinnlichen frau nur als schwache, nicht unmittelbar sich anschließende fortsetzung in den liedern der Rosette[2]) weiter; auch nehmen sie als einzige variation der untergruppe b) die eigentümlichkeit, das geschehen in die hochzeitsnacht zu verlegen, wieder auf.

Ebenfalls nur als allgemeiner begriff lebt in der neuzeit der eifersüchtige mann weiter, denn zwischen den liedern beider epochen lassen sich im einzelnen keine gemeinsamen züge nachweisen, die vielleicht auf das weiterleben eines bestimmten liedes schließen lassen könnten.

Die zweite untergruppe, welche lieder ernsten inhalts umfaßt, hat sich ungeheuer erweitert. Während das 16./17. jahrhundert nur wenige rein tragische lieder aufzuweisen hatte, sind es jetzt über hundert. Es handelt sich nun darum, zu untersuchen, welche themen vom 16./17. jahrhundert weiterleben. An erster stelle ist das lied vom trinker zu nennen, der durch seinen lebenswandel seine familie an den bettelstab bringt,[3]) es hat sich in dem „Buveur et sa femme“[4]) erhalten; beide lieder sind offenbar identisch miteinander. Neben dem trinker ist der leidenschaftliche spieler eins der motive, welche die vergangene epoche behandelte, dieses motiv lebt als solches weiter, wenn auch die lieder, die es enthalten, nicht aufeinander zurückzuführen sind; dasselbe gilt für die untreue des mannes.[5])

Schließlich sind auch noch die lieder zu nennen, welche die wirtschaftlichen nöte der frau schildern; so hat das lied „Vray Dieu“[6]) ausschließlich die häuslichen sorgen einer neuvermählten zum thema. Findet es sich in den hier behandelten

---

[1]) Haupt 106, s. s. 72.

[2]) Tiersot, Alp. fr. 310, syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_1.

[3]) Paris 1653, 18, s. s. 93.

[4]) Tarbé II, 96, syst. betr. 18./20. jh., ernste lieder.

[5]) Lyon 1557, 153, s. s. 92 anm. 4; Paris 1624, 72, s. s. 94 und Daym. 60, syst. betr. 18./20. jh., ernste lieder.

[6]) 36 chans. mus. 1530, 7, s. s. 92.

sammlungen noch vereinzelt, so gibt es in der neuzeit eine große zahl von liedern, welche ähnliche sorgen der jungverheirateten behandeln und zu einem bedeutenden teile die gruppe der ernsten hochzeitslieder ausmachen. Diese finden sich natürlich verändert und klingen in einzelheiten selten noch an jenes lied an. Auch lebt die variation des 16./17. jahrhunderts[1]) weiter, nach welcher die frau ihre schlechten erfahrungen in der ehe den jungen mädchen als warnung vorhält und sie ermahnt, zu bedenken, daß die ehe für lebenszeit geschlossen wird.[2])

Auch die lieder der leichtfertigen frau haben sich erhalten. Abgesehen von zwei liedern,[3]) die sich fast in ihrer ursprünglichen gestalt bewahrt haben, bleibt aber im allgemeinen nur der grundgedanke derselbe. Es handelt sich auch hier wieder darum, die maßlose sinnlichkeit, die lasterhafte neigung der verheirateten frau zur untreue zu schildern.

2. Verschwinden einzelner motive des 16./17. jahrhunderts.

In der gruppe a) der heiteren lieder verschwindet die ausführliche schilderung von der eifersucht des alten[4]), genau wie auch die für jene zeit so typische, derbe, realistische sprache, in welcher von der frau die interesselosigkeit des mannes beschrieben wird.[5])

Von der gruppe a_2 verschwinden alle lieder.[6]) Zwar hat sich die vorstellung, daß die frau von ihrem manne verprügelt wird, noch in einigen anderen variantengruppen der neuzeit erhalten; doch darauf soll an späterer stelle zurückgekommen werden.

Die dritte untergruppe (a_3), die einige lieder umfaßt, in welchen das mädchen abscheu gegen den greis allein um seiner selbst willen hat, verschwindet.

---

[1]) Pard. 6, s. s. 93.

[2]) z. b. Buj. II, 37, syst. betr. 18./20. jh., ernste lieder.

[3]) Rouen 1608, 412, s. s. 96 anm. 1 in Millien III, 33, 77; Rouen 1608, 416, s. s. 97 anm. 7 in Buj. I, 107, syst. betr. 18./20. jh., lieder der Lfr.

[4]) W. 338, s. s. 86.

[5]) W. 343 besonders und Rouen 1608, 420.

[6]) Ausnahme s. s. 110.

Die gruppe b) behandelt als erstes thema ebenfalls die sinnlichkeit der frau und ihre klagen über vernachlässigung. Von allen einzelzügen [1]) dieser gruppe ist keiner außer einer kurzen erwähnung der lüsternheit der jungen frau in der entsprechenden neuzeitgruppe zu finden. [2])

Die grundgedanken der übrigen variationen der gruppe b) wie, daß die frau geschlagen wird (b_2), daß sie unter der eifersucht ihres mannes zu leiden hat (b_3) oder daß sie sich nach einem jungen freunde sehnt (b_4), leben in der neuzeit weiter, aber die lieder selbst, die ihnen im 16./17. jahrhundert gestalt gaben, gehen unter, und an ihre stelle treten völlig andere varianten.

Von den charakteristika der ernsten lieder des 16./17. jahrhunderts fehlt nur die ausführliche schilderung von der eifersucht des mannes, [3]) jedoch die lieder an sich verschwinden mit ausnahme eines einzigen [4]) und nur die themen bleiben erhalten, allerdings in anderen kompositionen zum ausdruck gebracht.

Die themen der leichtfertigen frau haben sich im grunde alle bis zur neuzeit erhalten, während die lieder, in denen sie ihren ausdruck fanden, bis auf zwei verschwunden sind [5]) und andere an deren stelle getreten sind. Verschwunden sind auch mit diesen liedern die eigenheiten des 16./17. jahrhunderts, wie drastische realistik, bis zur größten anstößigkeit gesteigerte erotik, die oft die lieder als chansons semi-populaires erkennen lassen. Von den einzelzügen fehlt nur der tölpelhafte mann. [6])

3. Neuauftretende motive im 18./20. jahrhundert.

Es ist natürlich nicht möglich, jede einzelne variation, die sich in der neuzeit abweichend vom 16./17. jahrhundert findet,

---

[1]) s. s. 73 ff.
[2]) Lieder der Rosette, syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_1.
[3]) Paris 1581, 12, s. s. 94.
[4]) Vergl. s. 111.
[5]) Vergl. s. 112, anm. 3.
[6]) Lyon 1557, 76, s. s. 98.

hier wiederzugeben, sondern es können nur die bedeutenderen berücksichtigt werden.

Die grundzüge der gruppe a) der heiteren lieder, sind zwar, wie bereits gesagt, dieselben geblieben, dennoch aber entstehen jetzt aus ihnen durch abweichende behandlung neue lieder. Beiden epochen war der zug gemein, daß sich die junge frau bei ihren eltern beschwerte,[1]) jetzt findet sich daneben eine anzahl von liedern, in welchen sie den geistlichen bittet, er möge die ehe rückgängig machen, da sie von ihrem manne geschlagen worden sei.[2]) Eine andere gruppe zeigt ebenfalls eine frau, die von ihrem manne prügel erhält, sich aber rächt, indem sie ihm einen spitzen stein unter das kopfkissen legt und ein geschorenes schaf statt ihrer an seine seite.[3])

Die gruppe b) der neuzeit hat wohl die geringste ähnlichkeit mit ihrer vorläuferin. Die erste variantengruppe — um Rosette[4]) — schildert zwar auch die verwunderung der jungen frau darüber, daß sie in der ganzen hochzeitsnacht geschlafen hat, aber sie erwähnt es nur kurz am schluß.

Ein völlig neues thema bringt die variation b_2 der letzten neuzeit: hier ist dem jungen mädchen die wahl zwischen einem jungen armen burschen und einem reichen greis gestellt,[5]) es entscheidet sich für den alten, hat es aber später bitter zu bereuen.

Die übrigen variationen der gruppe b) befassen sich mit den klagen der frau über ihren eifersüchtigen mann. Als erstes sei das lied genannt „En passant par un échalier",[6]) in welchem geschildert wird, wie die frau aus furcht vor der eifersucht ihres mannes einen herrn, der sie um einen kuß bittet, drängt, sie schnell wieder zu verlassen. Die nächste untergruppe hat sich um „Marion et ses finesses"[7]) gebildet. Hier ist das

[1]) Haupt 112, s. s. 70.
[2]) „Trop tôt mariée", s. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. a_2.
[3]) „La brebis pelade", s. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. a_4.
[4]) Rosette, s. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_1.
[5]) Vergl. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_2.
[6]) Vergl. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_3.
[7]) Vergl. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_4.

ganze lied ein dialog zwischen dem eifersüchtigen alten und seiner schlagfertigen frau Marion, die ihn scheinbar betrogen hat, aber auf alle fragen ihres mannes eine ausrede findet.

Verhältnismäßig kurz sind die klagen der „Belle Isabeau“[1]) über ihren eifersüchtigen mann, die sie in einem gespräch mit einem capitaine, den sie auf der weide trifft, ausdrückt.

Als letzte variation gehört hierher „Sur la montagne“,[2]) wo der unterredung zwischen mutter und tochter zu entnehmen ist, daß diese gern zum tanze gehen möchte, jedoch von ihrer mutter gewarnt wird, da sie ihr mann, wenn er es erführe, schlagen würde.

Besonders die gruppe der lieder ernsten inhalts hebt sich scharf gegen das 16./17. jahrhundert ab, obwohl die grundgedanken dieselben bleiben. Schon rein zahlenmäßig stellt sich ein großer unterschied heraus, der auf die gewaltige verbreitung der ernsten hochzeitslieder zurückzuführen ist. Obwohl sich bereits im 16./17. jahrhundert zwei ähnliche lieder[3]) und sicherlich auch andere nur nicht erhaltene daneben fanden, bleibt dennoch die tatsache bestehen, daß sie erst jetzt in den neuzeitlichen sammlungen in dieser großen zahl auftreten.

Bezeichnend für die neuzeit ist das lied von der schönen Spanierin, die an einen spieler verheiratet ist.[4]) Wohl kannte das 16./17. jahrhundert ebenfalls lieder, welche den mann als trinker und spieler schildern, aber diese behandeln das thema in einer realistischen und hier auch durchaus ernsten und dramatisch wirksamen art,[5]) aber jetzt findet es neben der ernsten behandlungsweise, die sich ebenfalls erhalten hat,[6]) eine lyrische, fast sentimentale darstellung.

Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß sich jetzt in den neuzeitlichen sammlungen vereinzelt einige balladenähnliche Mm.-lieder ernsten inhalts[7]) finden, in denen übernatürliche

[1]) Vergl. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_5.
[2]) Vergl. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, b_6.
[3]) 36 chans. mus. 1530, 7 und Pard. 6, s. s. 92.
[4]) Bladé II, 162, syst. betr. 18./20. jh., ernste lieder.
[5]) Paris 1653, 18, s. s. 93.
[6]) Tarbé II, 96, s. syst. betr. 18./20. jh., ernste lieder.
[7]) Vergl. balladenanhang zum 18./20. jh.

kräfte mitwirken, wie auch erst jetzt die balladen in den sammlungen in nennenswerter menge auftauchen, was jedoch nicht besagen soll, daß sie vorher noch nicht existiert hätten.

Die gruppe der lieder der leichtfertigen frau behält, genau wie die anderen gruppen, dieselben grundthemen, aber die lieder als ihr ausdruck leben nicht weiter, sondern an ihre stelle treten völlig neue, die zwar noch dieselben gedanken, aber im verhältnis zum 16./17. jahrhundert in wesentlich gemilderter form behandeln, aber gemessen an den übrigen neuzeitlichen volksliedern noch eine reichliche dosis des „esprit gaulois“ enthalten.

Und schließlich treten jetzt die grotesken lieder stark in erscheinung. Es ist auffällig, daß sie nur äußerst selten in den hier zur verfügung stehenden sammlungen des 16./17. jahrhunderts zu finden sind.

An die Mms. in groteskem sinne erinnert die „Dot ridicule“, in welcher die mitgift der jungverheirateten in äußerst lächerlichen übertreibungen geschildert wird. Für diese art findet sich im 17. jahrhundert nur ein beispiel,[1]) während dieses grundthema sich dann in der neuzeit in der mannigfaltigsten art variiert findet. So gibt es lächerliche beschreibungen der haushaltsgegenstände, der naturalien, welche die frau mit in die ehe bekommt, oder schilderungen ihrer kleidung,[2]) nach welcher die braut in nichts einer vogelscheuche nachstehen würde. Von hier aus gehen dann diese lieder kaum merklich in spottlieder auf die ehe über, indem nicht mehr die frau selbst ihre aussteuer beschreibt, sondern freunde oder hochzeitsgäste mit dieser schilderung die braut und schließlich das ganze hochzeitsfest verhöhnen. Als vorläufer aus dem 16./17. jahrhundert kann vielleicht der „Mariage de Guillaume la Carriere“ [3]) bezeichnet werden.

Aber noch viel auffälliger ist wohl, daß die in der neuzeit stärkste variantengruppe, die lieder des „Petit mari“, sich nirgends in den sammlungen jener zeit findet, trotzdem dieses

---

[1]) Rouen 1608, 224, s. s. 73 anm. 3.

[2]) In dem liede Lyon 1616, 820 wird die kleidung eines freiers in lächerlicher weise geschildert.

[3]) Lyon 1571, 179; Rouen 1619_2, 125.

lied damals so bekannt war, daß P. Scarron in seinem „Roman comique“ (3e partie, chap. IX) den schauspieler La Rancune von einem solchen liede sagen läßt: „On a fait, il y a environ sept ou huit cents ans, une chanson, que je suis résolu de vous dire: écoutez bien.“ [1]) Und genau so fehlen auch die anderen lieder, denen ebenfalls die vorstellung eines „Petit mari“ zugrunde liegt, wie z. b. daß die frau auf den markt geht, um sich einen mann zu kaufen,[2]) das lied vom „Gambio mari“ [3]) oder das des mannes, welcher die flucht ergreift, weil ihn seine frau mit der nadel sticht, jedoch wieder von ihr eingefangen wird.[4])

Ein anderes groteskes thema, die „Veuve consolée“, schildert die frau, die sich über den tod ihres mannes freut, aber zu geizig ist, ihn begraben zu lassen und ihn deshalb wieder aus dem leichentuch heraustrennt.[5]) Es findet sich ebenfalls nur in der neuzeit. Aber auch hier ist wohl mit sicherheit anzunehmen, daß es ebenfalls schon im 16./17. jahrhundert existiert hatte. Es sind zwar keine lieder von der getrösteten witwe, wohl aber solche des getrösteten witwers überliefert, welche dem sinn und geiste nach sehr verwandt sind.[6])

4. Allgemeine personencharakteristik.

Es erhebt sich nun die frage: inwiefern hat sich die charakteristik und bedeutung der personen verschoben? Der erste teil dieser doppelfrage ist leicht zu beantworten, denn die charaktere bleiben im allgemeinen in den einzelnen gruppen dieselben, als die sie schon im 16./17. jahrhundert anzutreffen sind, geändert hat sich dagegen die bedeutung der personen für die lieder und ihre stellung in ihnen.

Die hauptperson bleibt natürlich unverändert die frau, aber ihre beiden trabanten, mann und freund, verlieren an be-

---

[1]) Nach Tiersot, Hist. de la chans. pop. p. 57.
[2]) Arnaudin 260, s. syst. betr. 18./20. jh., groteske lieder.
[3]) Servettas 229, s. syst. betr. 18./20. jh., groteske lieder.
[4]) Tréb., Vend. 146, s. ibid.
[5]) Beauquier 125, s. ibid.
[6]) z. b. W. 206.

deutung in den heiteren liedern, so daß sie noch schärfer auf die frau zugeschnitten erscheinen.

Der mann. War für das 16./17. jahrhundert ein starkes vordringen der figur des mannes — meist auf kosten des freundes — festzustellen, so gilt das nicht mehr für die letzte neuzeit, denn hier gehen die genauen einzelbeschreibungen, wie das auswirken seiner leidenschaften, wieder verloren, welche besonders für die chansons semi-populaires typisch sind. Es ist gleichsam, als ob die zusätze einer halbgelehrten dichtung von der wahren volkspoesie als unorganische aufpfropfungen wieder abfielen. Der mann erscheint natürlich weiter als gegenspieler der frau, zum mindesten ist er so gedacht.

In den liedern ernsten inhalts ist dem manne mehr platz eingeräumt, die schilderungen seiner eigenschaften werden ausführlicher und gewinnen an bedeutung auf kosten der rolle der frau. Jedoch ist diese verschiebung nicht so groß, daß jetzt dem manne der bedeutung nach die erste stelle zukäme, sondern die frau bleibt stets unumstritten die heldin. Für die charakteristik des mannes ist bemerkenswert, daß sie hier in den ernsten liedern — genau wie es schon im 16./17. jahrhundert der fall war — der der heiteren lieder vollkommen entgegengesetzt ist. Hier ist aus dem lächerlichen, eifersüchtigen, alten murrkopf ein lasterhafter egoist geworden, der nur seine vorteile kennt.

Für die lieder der Lfr. ist beachtenswert, daß dem manne jetzt jene große tölpelhaftigkeit fehlt, die ihn ruhig mit ansehen ließ, wie er betrogen wurde. Im gegensatz hierzu scheint es, daß seine frau jetzt viel eher grund haben kann, ihre untreue vor ihm zu verbergen, da er sie sonst dafür verprügeln würde.

Die stellung und charakteristik des freundes in den heiteren liedern ist ungefähr dieselbe geblieben, als die sie schon im 16./17. jahrhundert bekannt war. Da er den verhaßten mann auch weiterhin bei seiner frau ersetzen muß, so muß er natürlich das gegenteil von diesem bleiben.

Seine stellung in der Lfr. zeigt eine weitere abnahme seiner bedeutung. Während er in einigen liedern noch selbst zu worte kommt, wird in anderen einfach gesagt, daß die frauen ihre

männer betrügen, in welchem falle er also völlig unbekannt bleibt. In den ernsten liedern fehlt er genau wie im 16./17. jahrhundert völlig.

5. Äußere entwicklung.

Hier läßt sich ganz allgemein sagen, daß die neuzeitlichen volkslieder natürlich nicht mehr so sorgfältig aufgebaut und gereimt sind wie die lieder des 16./17. jahrhunderts, wo sie ja zu einem bedeutenden teil kunst- oder halbgelehrte dichtung waren; aber auch die entwicklung im einzelnen zeigt einige veränderungen. Hier ist zunächst eine zunahme der refrainlosen lieder zu beobachten; während früher die complainten nur etwa ein sechstel betrugen, so bilden sie jetzt in den heiteren liedern ein drittel, in den ernsten liedern überwiegen die refrainlosen sogar, und in den liedern der leichtfertigen frau halten sie sich mit den refrainliedern ungefähr die wage. Gemessen an der gesamtsumme aller lieder (heitere und ernste lieder, Lfr. und balladen) stellen die refrainlosen zwei fünftel und die, welche ihn aufweisen, drei fünftel.

In den complainten ist eine abnahme in der häufigkeit der verwendung der achtzeiligen strophe festzustellen, so daß heute die sechs-, vier-, zwei- und dreizeiligen überwiegen, seltener sind sie als zwei-, drei-, acht- und fünfzeilige zu finden. Die häufigkeit der versmaße, die meist den wechsel zwischen männlichen und weiblichen ausgängen kennen, bleibt sich ungefähr gleich, so daß sechs- und achtsilbner am häufigsten sind; bemerkenswert ist eine zunahme des zwölfsilbigen verses, der meist — wie auch der vierzehnsilbner — in volksliedern die cäsur in der mitte hat.[1]) Kürzere verse finden sich nicht selbständig, sondern nur in verbindung mit längeren.

Von den verbindungen zweier versmaße ist die zwischen acht- und sechssilbner am häufigsten, seltener zwischen acht- und vier-, zehn- und acht-, zehn- und zwölf- und sechs- und viersilbigen.

In den liedern mit refrain ergibt sich an stelle der staffelung vier-, drei-, sechszeilige die änderung vier-, zwei-, drei-

---

[1]) Ausnahme: Donc. 185, 295.

zeilige strophen. Von den versmaßen werden acht-, sieben- und sechssilbner weiter am häufigsten gebraucht, auch sie weisen meist den wechsel zwischen männlichen und weiblichen ausgängen auf. Einheitliches geschlecht findet sich nur in durchgereimten liedern. Im übrigen gelten dieselben beobachtungen wie für die complainten.

Eine bedeutende verschiebung ist in der art der darstellung zu verzeichnen. Zwar überwiegt noch bei weitem der monolog — wenn auch öfter als im 16./17. jahrhundert mit eingestreuten dialogen — als die typische form, in welcher die bedeutendsten gruppen verfaßt sind,[1]) es hat sich aber doch daneben der dialog und ganz besonders die unpersönliche erzählungsform sehr ausgebreitet. Einige einleitende, dem monolog oder dialog vorangestellte verse, in welchen sich die dichter selbst als handelnde oder zuschauer zu erkennen geben, sind nach spärlichem vorkommen im 16./17. jahrhundert völlig verschwunden.

Der dialog findet sich neben einigen einzelliedern besonders in der gruppe „Sur la montagne“[2]) und „Marion et ses finesses“[3]). In diesen fällen ist das ganze lied ein großer dialog ohne verbindenden zwischentext. Rein zahlenmäßig läßt sich im verhältnis zum 16./17. jahrhundert ein anwachsen in der häufigkeit der dialoglieder erkennen.

Eine größere bedeutung hat die dritte form, die unpersönlich erzählende berichtform, die oft eingestreute monologe und dialoge enthalten kann, erlangt. Von den heiteren liedern, welche den geringsten anteil hierzu stellen, gehört außer einigen vereinzelten die gruppe um Rosette hierher, dagegen findet sie in den liedern der Lfr. fast ausschließlich verwendung wie auch in fast der hälfte der ernsten lieder.

Zum schluß seien noch einige bemerkenswerte einzelheiten angeführt: im 15./17. jahrhundert war die art des abschlusses, daß sich am ende der verfasser nannte, sehr beliebt, in der neuzeit jedoch ist sie fast ganz verschwunden. Eine kleine ausdehnung gegenüber dem 15./17. jahrhundert hat

[1]) z. b. heitere lieder, var. a_1—a_4; Le petit mari; la veuve consolée u. a. s. syst. betr. 18./20. jh.

[2]) var. b_6, s. syst. betr. 18./20. jh.

[3]) var. b_4, ibid.

die eigentümlichkeit gewonnen, die personen mit namen zu versehen; so gibt es jetzt z. b. lieder von der Rosette, Marion Isabeau u. a. [1]) Dies ist jedoch keineswegs allgemein geworden, sondern das gewöhnliche ist, daß die personen auch weiterhin ungenannt bleiben. Aus dem 16./17. jahrhundert hat sich auch die sitte erhalten, die lieder mit einer warnung an die „filles à marier“ zu versehen.

Neu ist jetzt wieder die verwendung der vogelwelt. Während die lieder des 16./17. jahrhunderts diese schönen volkstümlichen züge nicht kannten, finden sich jetzt die „kleinen vögel“ oder die nachtigall wieder, die in ihrer „hübschen sprache“ das junge mädchen vor der ehe warnen. Besonders beliebt ist dieser zug in den ernsten hochzeitsliedern. [2]) Auch als bote findet die nachtigall wieder verwendung, so läßt durch sie eine Mm. ihre mutter in der heimat grüßen. [3]) Ebenfalls das verlegen der handlung in die freie natur, was im 16./17. jahrhundert völlig fehlt, ist wieder zu finden: Isabeau sitzt auf der weide, wo sie dem vorbeikommenden „capitaine“ ihr leid klagt, oder eine andere verliert „en passant par un échalier“ ihr körbchen. Durch das wiederaufleben dieser züge gewinnen die lieder bedeutend an schönheit.

In der neuzeit ist die frage, welche lieder als reine volkslieder anzusehen sind und welche nicht, von geringer bedeutung. Während im 16./17. jahrhundert sich ein beträchtlicher teil der lieder findet, in denen einflüsse irgendwelcher kunst- oder halbgelehrten dichtung zu spüren sind, so sind die lieder jetzt fast ausnahmslos reine volksdichtung. [4])

Zusammenfassend läßt sich sagen: die grundgedanken der themen des 16./17. jahrhunderts haben sich fast alle bis zur neuzeit erhalten, doch sind die meisten lieder als deren ausdruck verschwunden, und an ihre stelle sind andere getreten.

---

[1]) s. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, var. b_1, b_4 u. b_5.

[2]) z. b. Rld. I, 51, 52, 53.

[3]) Poueigh 444, s. s. 20.

[4]) Ausnahmen: s. syst. betr. 18./20. jh., heitere lieder, gruppe b; Rld. I, 87, 88; Tiersot in Rev. des trad. pop. VIII (1893), 123, variante des „Petit mari“, s. syst. betr. 18./20. jh., groteske lieder.

Besonders gilt dies für die in jener zeit recht zahlreichen chansons semi-populaires, während es gerade die echten volkslieder sind, wie z. b. die des wider willen verheirateten mädchens, die — zum teil fast unverändert — weiterleben und sich zu selbständigen variantengruppen ausgedehnt haben. Verloren gegangen sind auch die für die halbgelehrten lieder typischen merkmale, wie das stärkere betonen der nebenrollen, besonders der des mannes, das ausmalen gewisser einzelheiten und schließlich die für jene zeit so charakteristischen ausschweifungen und zügellosigkeiten in der behandlung erotischer momente. Wenn auch heute die Mm.-lieder sich im allgemeinen noch nicht durch besonders zarte schilderungen auszeichnen, so sind sie aber doch schon wesentlich gemildert. Beachtenswert ist die große ausdehnung, welche die ernsten hochzeitslieder, in welchen die nöte des haushaltes geschildert werden, gewonnen haben, und weiter ist das starke hervortreten der grotesken lieder in den neuzeitlichen sammlungen zu betonen.

II. Systematische betrachtung der lieder des 18. bis 20. jahrhunderts.

(Inhalt, thema und personencharakteristik.)

1. Heitere lieder.

Inhalt und thema.

Die heiteren lieder teilen sich wieder wie im 16./17. jahrhundert in die zwei untergruppen a) und b).

Die gruppe a) zerfällt ihrerseits in verschiedene variationen. In der ersten (a_1) [1]) wird die enttäuschung geschildert, welche die junge frau mit ihrem alten manne in der hochzeitsnacht erlebt. Es handelt sich um ein fünfzehnjähriges mädchen, welches von seinem vater an einen achtzigjährigen greis verheiratet wird:

---

[1]) Hierzu gehören: Buj. II, 61; Daym. 36; Indy 24; P. P. M. II, 26; Rld. I, 84; Rossat, Schw. Arch. IV (1900), 141; Tarbé II, 104; Tiersot, Alp. fr. 311; Ulrich 119; diesen liedern nahe verwandt ohne jedoch mit ihnen identisch zu sein sind: Bladé III, 116; Héricher 185; Rld. I, 84, 86; V, 3.

Mon père m'y marie
A l'âge de quinze ans;
Il m'a donné-z'un homme
Qui avait quatre-vingt ans;
Et moi qui n'en ai que quinze,
Comment passer mon temps? (Serv. 247)

Zu seinem größten ärger dreht ihm dieser in der nacht den rücken zu und schläft; aus ärger darüber geht es am nächsten morgen zu seinem vater und macht ihm vorwürfe, daß er ihm einen solchen mann gegeben habe. Dieser ermahnt es jedoch, es solle geduld haben, es wäre ein reicher kaufmann, der wohl bald sterben würde. Doch es will lieber einen jungen burschen nach seinem gefallen als allen reichtum dieses alten. Zum schlusse ist dann noch eine betrachtung über die nichtigkeit des irdischen reichtums angefügt.

Dieses thema findet sich in zehn sehr ähnlichen liedern behandelt.[1]) Neben diesen engeren variationen finden sich ungefähr dreißig entferntere fassungen.[2])

Dieser untergruppe steht ein lied nahe, in welchem sich die junge frau beschwert, daß sie bereits vom ersten tage an geschlagen wird, ein moment, das in dieser gruppe — mit ausnahme v. Rld. V, 3[3]) — völlig fehlt. Sie beklagt sich:

Le preméy jo de mes noces
M'é ton bétu. (Jouve 25)[4])

Dann geht sie, Jesus zu bitten, daß er ihren buckligen sterben lassen möge, was ihr auch erfüllt wird; denn als sie heimkommt, ist er tot.[5])

---

[1]) s. s. 122, anm. 1.

[2]) Ballard 1724, 52; Bas-Berry III, 123; V, 41, 91; Beauquier 206; Bladé III, 358; Buj. II, 58; Cram. 316; Fleury 352, 356; Guillon 463, 489, 491; Poueigh 435, 437, 438, 442; Rev. d. l. r. LI (1909), 523; R. d. tr. p. I (1886), 127; Rld. I, 82, 85, 89; II, 90; Trad. XI (1901), 141; Tiersot, Mél. pop. III, 17.

[3]) La première journée / Qu'avec moi il passa, / Il me démit l'épaule / Me cassa l'autre bras.

[4]) Var. Buj. II, 52; P. P. M. II, 225; Rld. II, 247; Rossat, Schw. Arch. VI (1902), 270.

[5]) Vergl. Caen 1615_2, 42, s. s. 71.

War in diesen liedern ausdrücklich gesagt, daß es sich um die hochzeitsnacht handelt, so ist dies in einigen anderen nicht der fall, in welchen ebenfalls das junge mädchen gegen seinen willen verheiratet ist; gleichwohl aber enthalten diese doch viel züge, die sie mit jenen eng verbinden.[1])

Die nächste variation (a_2)[2]) bildet das lied „Trop tôt mariée" und seine varianten, in welchem die jungverheiratete am tage nach der hochzeit bereits den geistlichen bittet, sie wieder zum mädchen zu machen, da sie von ihrem manne geschlagen oder sonstwie schlecht behandelt worden sei:

Mon mari est venu,
Et m'a bien fort battue.
. . . .
De là m'en suis n'allée,
Chez l'curé de la ville.
. . . .
Hier, m'avait fait femme,
A c't heur' tournez-moi feille.
(Tréb., Vend. 210)

Während in den meisten liedern der geistliche ihre bitte einfach ablehnt, so gibt er doch bisweilen einen rat, der seinem stande angemessen ist:

Aimez votre mari,
Faites-lui bonne mine,
Plus il vous aimera
Si vous êtes docile. (Dec. 31.)[3])

Als dritte gruppe (a_3) können zwei variationen eines liedes zusammengefaßt werden, die mit allen fassungen ungefähr dreißig lieder ausmachen. Hier handelt es sich um ein junges mädchen, welches von seinem vater an einen alten, der ihm nicht gefällt, verheiratet wird. Das typische und gemeinsame der gruppe bildet das verhalten der frau, die

---

[1]) Arbaud I, 151; Ballard 1724, 58, 100, 218 (Rld. I, 101); Lamb. II, 302, 303, 339; Rev. de phil. fr. XVIII (1904), 95; Sol. 193.

[2]) Hierzu gehören Bas-Berry V, 39; Dec. 31; Marelle, Arch. LVI (1876) 209; Mél. II (1884/85) 297; R. d. tr. p. XI (1896), 254; XXIII, (1908), 185; Tarbé II, 92.

[3]) Ähnl. ist auch der rat des vaters in Rld. I, 53; Séb., Hte. Bret. 280.

ihrem manne droht, daß, wenn er sie schlagen würde, sie in den wald ginge, um sich dort mit jungen burschen zu vergnügen. Die erste variation läßt den alten auf den markt gehen, von wo er ihr nichts weiter als einen stock, mit dem er sie schlagen will, mitbringt:[1])

Va-t-aux foir' et aux marchés,
. . . .
Sans jamais rien m'apporter,
. . . .
Qu'un bâton de vert pommier,
. . . .
S'il me bat, je m'en irai. (Buj. II, 62)

Die zweite abart[2]) erzählt, daß er sehr arm ist und nichts weiter als einen stock sein eigen nennt, mit dem er seine frau verprügelt:

Un laid vieillard il m'a donné
Qui n'a ni maille ni denier.
Qu'un gros bâton de vert pommier
O lequel il me rompt les côtés. (Rld. I, 86)

Die vierte gruppe (a_4)[3]) hat die rache einer frau zum thema, welche von ihrem manne zu arbeiten genötigt wird, die sie nicht verrichten kann. Zur strafe dafür schlägt er sie und, um sich dafür an ihm zu rächen, legt sie ihm einen spitzen stein unter das kopfkissen, damit er sich daran den kopf zerschlägt, und an ihre stelle neben ihn ein geschorenes schaf:

I mettrai pour ton chibet
Une pierre pointue.
I mettrai le long de té
Une barbis tondue. (Pineau 355)

---

[1]) Hierzu gehören Buj. II, 62, 63; Borderie, Rev. de Bret. XII (1894), 332; Beaurepaire 35; P. P. M. II, 31, 32, 33; Quépat 79; R. d. tr. p. VI (1891), 78; Rld. I, 79, 80, 81; II, 86, 87, 88, 89; Tarbé II, 103; Tiersot, Mél. pop. III, 20; Tréb., Vend. 118, 121, 124.

[2]) Bladé, Armagnac 89; Daym. 37; Héricher 186; Orain I, 142; Poueigh 388; Rld. I, 80; II, 88; Tarbé II, 101; Tiersot, Mél. pop. III, 20; vergl. auch Rouen 1608; 468 s. s. 100.

[3]) Bladé II, 214; Borderie, Rev. de Bret. XIII (1895), 121; Daym. 146; Lamb. II, 298; R. d. tr. p. II (1887), 487; Rld. II, 83; Séb., Auv. 262; Tiersot, Alp. fr. 311; Trad. V (1891), 342; Tréb. II, 157, 160.

Genau wie im 16./17. jahrhundert sind auch hier die lieder klar getrennt in solche, in denen sich die frau über vernachlässigung durch ihren mann und solche, in welchen sie sich über schlechte behandlung und besonders schläge beklagt.

Nach dieser geschlossenen gruppe folgen einige vereinzelte lieder. In dem einen beklagt sich die frau über die eifersucht ihres mannes:

Sitôt qu'il vient quelqu'un cheu nous,
Il entre en jalousie.
Il dit qu'il ne veut voir chez lui
Aucune compagnie. (Orain, Glossaire 173)

In dem anderen liede, in welchem das junge mädchen an einen gärtner verheiratet ist, der ihm keineswegs gefällt, ist es zu seinem größten ärger gezwungen, jeden morgen auf den markt zu gehen:

Cada demati,
M'en fa anà à la plaça
A vendre la fruita
Del qu'ell m'enviava. (Poueigh 441)

Der vollständigkeit halber sei auf vier lieder hingewiesen, welche die erzwungene ehe zwar noch nicht als tatsache, so doch als kurz bevorstehend oder auch nur als gedacht schildern: Bas-Berry I, 69;[1] Bladé III, 52;[2] Buj. I, 142; Lambert II, 305, welches von hause aus keine Mm. ist, wie ein vergleich mit Bladé II, 148, Buj. I, 219, Daym. 11, Marelle, Arch. LVI (1876) 290, Sol. 78 zeigt.

Zum schluß seien einige lieder erwähnt, die nur durch ihre anfangszeilen zu den Mms. gehören, in den weiteren strophen aber andere themen behandeln: Buj. II, 64; Cram. 63,[3] 242 (Rld. I, 125); Guillon 325; Marelle, Arch. LVI (1876) 209; Poueigh 444; Rev. de phil. fr. XI (1897), 55.

Zusammenfassend lassen sich also in der ersten gruppe vom standpunkte der frau zwei große themen klar erkennen: klagen über vernachlässigung und klagen über schlechte behandlung (schläge sowie schwere arbeit).

---

[1]) Vergl. W. 241. s. s. 23.
[2]) Var. Sol. 203.
[3]) Vergl. W. 335. s. s. 73, anm. 1.

Für die erste gruppe ist die vorstellung typisch, daß das junge mädchen gegen seinen willen verheiratet ist; diese fehlt der zweiten (b), die sich von der ersten gruppe (a) stärker trennt, als es bei den liedern des 16./17. jahrhunderts der fall war.

Als erste variation (b_1)[1]) sei das lied der Rosette und seine varianten angeführt: es handelt sich hier um ein junges mädchen, meist ist es fünfzehn jahre alt, welches einen neunzigjährigen greis heiratet. Die lieder schildern, wie der lächerlich besorgte alte alle handlungen und vorgänge am hochzeitstage mit ermahnungen für seine „petite Rosette" begleitet, und schließlich enden sie wie die untergruppe a_1 bei der hochzeitsnacht:

Quand il fut à minuit,
Rosette se réveille.
— Grand Dieu, dit-elle,
Le jour qu'on se marie,
J'n'y pensais guère
Dormir toute la nuit. (Tiersot, Alp. fr. 310)

Im allgemeinen weichen die verschiedenen fassungen wenig von einander ab, bemerkenswert sind nur zwei lieder, die beide eng zusammengehören und deren erste strophe[2]) deutlich an die „Novi vergougnouso"[3]) erinnert. Diese stellt ein regelrechtes spottlied auf eine schüchterne frau dar, die durch ihre allzu große, aber falsche bescheidenheit zur zielscheibe des spottes wird.[4])

In der zweiten gruppe (b_2)[5]) verdankt die Maumariée ihre lage allein ihrem eigenen entschlusse. Ihr vater stellt ihr die

---

[1]) Bas-Berry II, 117; Beauquier 56; Carnoy 345; Champf. Weck. 77; Daym. 38; Guillon 487; Héricher 178; Poueigh 422; Rld. V, 40; Sol. 82; Tiersot, Alp. fr. 310; Trad. VIII (1894/95), 212, vergl. auch Bladé I, 304.

[2]) La filho d'un paisan, / Disoun que la maridoun; / Se la maridoun. / La maridoun leng d'aici; / La filheto es tant joube / Que sab pas lou cami. (Sol. 82 und ähnl. Poueigh 422.).

[3]) Arbaud I, 159.

[4]) Vergl. auch Lambert II, 277, 279, 280.

[5]) Arbaud I, 148; Beauquier 269; Buchon 148; Champfleury 160; Héricher 185; Poueigh 436; P. P. M. II, 29, 30; Rld. I, 77, 78; II, 74; Tarbé II, 90; Ulrich 120.

wahl zwischen einem reichen alten und einem armen, jungen manne. Aus habsucht — wenn es auch nicht immer ausdrücklich gesagt wird — entscheidet sie sich für den alten; jedoch muß sie es sehr bald bereuen und wünscht deshalb, daß möglichst schnell ein erlaß kommt, nach dem alle alten ehemänner umgebracht werden sollen:

Le jeun' laissé, le vieux j'ai pris.
Je voudrais qu'il vienne un édit
D'écorcher tous les vieux maris.
J'écorcherais le mien aussi. (Champfleury 160)

Interessant ist es festzustellen, wie sich ein junges mädchen verhält, wenn ihm die frage vorgelegt würde. Es wird fast stets einem jungen vor einem reichen alten den vorzug geben:

E jou que boui lou galant joén
Qui-m'rendera lou cô countent.
(Poueigh 387) [1]

Eine ausnahme ist ein lied aus dem 18. jahrhundert, wo das junge mädchen einen alten vorzieht und es folgendermaßen begründet:

Un jeune aura quelque amie,
Le vieux me nourrira:
Bercera l'enfant qui crie,
Qui à luy ne sera. (Ballard 1724, 174) [2]

Für sehr klug hält sich die, welche die vorteile des alten und jungen zugleich ausnutzen will:

Mais, moi, je serai plus sage,
Je les prendrai tous les deux.
Je donn'rai mon cœur au jeune,
J'amus'rai d'l'argent du vieux. (Buj. 118)

Ähnlich wie der reichtum des alten die Maumariée bewogen hatte, gegen ihre überzeugung einen greis zu heiraten, so will in dem liede „Maman, j'ai-z-un amant" [3] ein mädchen einen außergewöhnlich häßlichen mann wegen seines geldes

---

[1]) Vergl. Lambert II, 260; Pineau 325; Rossat, Schw. Arch. VII, (1903) 164; Tréb. II, 258; vergl. auch die dialoge zwischen vater und tochter in den liedern, in welchen sie sich am tage nach der hochzeit bei ihrem vater über den schläfrigen alten beschwert. s. s. 122.

[2]) Vergl. auch Pard. 5.

[3]) Buj. II, 56; vergl. auch Buj. II, 53 (Var. Guillon 483; Mil. III, 204; Bas-Berry I, 71); Serv. 230; Rossat, Schweiz. Arch. VII (1903), 94.

heiraten; allerdings wird er bereits am montag, wenn am sonntag die hochzeit gewesen ist, betrogen sein.

Das umgekehrte altersverhältnis zwischen mann und frau wird in einem liede geschildert, in welchem eine reiche siebzigjährige gegen den rat ihrer verwandten einen zwanzigjährigen heiratet, es dann aber bitter zu bereuen hat.[1]) Obwohl in den Mm.-liedern das altersverhältnis im allgemeinen umgekehrt ist, so kann trotzdem dieses lied — wenn auch als sonderfall — hierzu gerechnet werden, denn es ist im sinne der frau geschrieben, die sich im monolog über ihre unglückliche ehe beklagt. Nicht jedoch hierher gehörig ist die viel mehr verbreitete „Ronde de la vieille".[2])

Recht eigentümlich, ohne klar ausgeprägt zu sein, ist das lied „Bos-te marida, Rouseto";[3]) es könnte vielleicht als Mm. mit gutem ende bezeichnet werden.

Die nächsten untergruppen behandeln frauen, die an einen eifersüchtigen mann verheiratet sind und ihr verhalten zu ihm.

Zuerst sei auf eine gruppe (b_3)[4]) hingewiesen, bei welcher nicht ganz klar ist, ob alle ihre fassungen zu den Mms. zu rechnen sind. Sie schildert, wie die frau an einer hecke ihren korb verliert, den ihr ein herr aufhebt, der aber zum lohn einen kuß verlangt. Die frau gewährt ihm sogar zwei, warnt ihn jedoch vor ihrem eifersüchtigen mann und schließt mit einer verwünschung aller eifersüchtigen. Ganz im sinne der Mm. ist es, wenn sie sagt:

Mon mari est là dans les prés.
Il est jaloux, vous le savez.
Que tous les jaloux soient brûlés!
Que mon mari soit le premier
Qu'il soit brûlé sur un bûcher.
J'attiserai de tous côtés
Jusqu'à ce que le feu soit passé.

(R. d. tr. p. XII (1897), 47)

---

[1]) Buj. II, 50.

[2]) Bas-Berry I, 90; V, 171; Bladé III, 85, 180; Buchon 100; Cram. 87; Tarbé II, 116 u. a. m.

[3]) Bladé III, 322; R. d. l. r. LI (1908), 514, 516; Tréb. II, 230.

[4]) Hierzu gehören Buj. I, 104, Crane 162; Dec. 67 (Ulrich 134); Pineau 271; Rld. I, 231, 232; II, 128; R. d. tr. p. XII (1897), 47; Tiersot, Mél. pop. IX, 18; Tréb. II, 257.

Eine andere frau beklagt sich, wie lang die nächte neben dem eifersüchtigen manne sind; ständig frage er sie, wo ihr freund wäre und mit wem sie gesprochen hätte, worauf sie ihm sagt, es wäre ihr schwager, sein neffe oder sein eigener bruder gewesen. Voller wut entgegnet der eifersüchtige, daß er sie schlagen und diesen töten wolle. Jedoch sie beruhigt ihn:

Toutos los crabos de la Lano
Nou soun pas dou mêmo pastou.
Toutz lous castètz que soun en Franço,
Nou soun pas dou mèmo seignou . . .

(Bladé II, 158) [1])

und genau so wenig gehört sie ihm allein, denn neben ihm hat sie noch viele andere freunde.

Gebraucht sie in diesem liede die ausrede, daß sie mit ihrem schwager oder anderen verwandten gesprochen hätte, so findet sich in der variantengruppe um „Marion et ses finesses" (b_4) [2]) das thema der nie verlegenen frau bis in alle einzelheiten ausgesponnen. Auch hier fragt sie der mann, mit wem sie zusammengewesen wäre, worauf sie vorgibt, es wäre irgendeine ihrer gefährtinnen oder irgendeine andere frau gewesen. Auf alle einwände ihres mannes findet sie stets schlagfertig eine ausrede und behält zum schluß natürlich das letzte wort:

— Qu'er à bas que te parlavo?
— La fourniero que me mandavo.
— Les fremos pouertoun pas de brayos.
— Ero sa jupo retrousseio.
. . . .
. . . .
— Per aquestou cop te pardoune.
— Aquestou cop eme ben d'autres.

(Arb. II, 152)

---

[1]) Var. Bladé II, 200; Lamarque 70; Lamb. II, 327; Poueigh 449; Rld. I, 99.

[2]) Arbaud II, 152; Atger 261; Bladé II, 116; Cénac-Moncaut 316; Crane 153; Daym. 92; Lamb. II, 321 ff; Mil. III, 152, 155; Poueigh 446, 48; P. P. M. I, 265; R. d. tr. p. I (1886), 71; II (1887), 64, 65, 66; X (1895), 136, 137, 515; Rld. I, 98, Rld. II, 208 ff.; Rom. IX (1880), 566; Sol. 22; Tarbé II, 98. Tiersot, Alp. fr. 314, Mél. pop. II, 38; VI, 64; Trad. VIII (1893), 145; Tréb. II, 206, 207, 211.

Ebenfalls über eifersucht beklagt sich die frau in der variantengruppe (b_5) [1]) um „Belle Isabeau", welche als hirtin auf der weide ist, wo sie von einem joli capitaine gefragt wird, ob sie verheiratet sei, worauf sie antwortet:

Oh! j'en suis mariée
Mal à ma fantaisie,
Avec un vieux jaloux
Qui m'y bat tous les jours. (Guillon 461)

Auch den capitaine muß sie warnen, nicht zu laut zu sprechen, denn der alte könnte sie und ihn schlagen, wenn er sie sprechen hörte. Der capitaine hat jedoch keine furcht, denn er hat seine waffen bei sich, um sich zu verteidigen. Das lied schließt dann etwas unvermittelt mit dem abschied des freundes, der wieder zu seinem regiment zieht und die schöne Isabeau allein zurückläßt. Dieses lied ist insofern hervorzuheben, als es sich bei der heldin um eine hirtin [2]) handelt, was bei den Mms. wenn auch nicht einzigartig, so doch selten der fall ist.

Die nächste variantengruppe (b_6) [3]) hat sich um das lied „Sur la montagne, ma mère" gebildet. Hier locken die klänge der violine die junge frau zum tanze, die ihnen trotz der warnung ihrer mutter, daß sie, wenn sie dorthin geht, von ihm geschlagen werden wird, nicht widerstehen kann, und so entspinnt sich dann folgendes gespräch zwischen ihnen:

Ton mari te battra, ma fille;
Mais si tu danses, ton mari te battra.
. . . .
S'i' m'bat, qu'i' m'batte, je saurai me r'tourner.
. . . .
Si tu te r'tournes, l'âne courra après.
. . . .
S'il court, qu'il coure, papa l'arrêtera. [4])
(Champfleury-Weckerlin 188)

[1]) Guillon 461; Poueigh 445; R. d. tr. p. V (1890), 393; Tiersot, Alp. fr. 461.

[2]) Vergl. auch Poueigh 444; Rev. de. ph. fr. XI (1897), 55.

[3]) Arnaudin I, 391; Bladé III, 2; C. M. 366; Champfleury-Weckerlin 188; Poueigh 205; Trad. VII (1893), 344; Tréb. II, 77.

[4]) Der mann, der von seiner frau geschlagen worden ist, muß rittlings auf einem esel reiten und darf nicht eher absteigen, bis er von einem angehalten wird, der ebenfalls diesen eselritt über sich ergehen lassen mußte.

Zum schlusse sei noch auf einige vereinzelte lieder hingewiesen, in welchen ebenfalls die klagen der frau über die eifersucht ihres mannes im mittelpunkt stehen: Ballard 1724, 202; Lambert II, 294, 296, 300, 328; Servettas 128. Der vollständigkeit halber seien auch noch zwei chansons semi-populaires angeführt; in der einen beklagt sich eine junge frau, daß sie an einen elenden mann verheiratet ist, welcher die ganze nacht hindurch schläft, und zur strafe will sie ihn zum coucou machen.[1]) Ebenfalls sehr empört über vernachlässigung ist eine frau aus Remy, welche ihren ärger in folgenden worten ausdrückt:

Je plaideray l'Animal:
Devant nôtre Tribunal,
Pour luy faire entendre
Qu'il doit estre tendre. (Ballard 1724, 208)

Charakteristik der personen.

Die frau. Genau wie im 16./17. jahrhundert, so steht auch hier die frau im mittelpunkt der lieder. Über ihr äußeres wird nichts gesagt, nur vereinzelt heißt es einmal:

On dit qu'elle est si belle. (Carnoy 345)

Wenn von ihrem lebensalter die rede ist, so handelt es sich fast stets um ein fünfzehnjähriges mädchen, wie es besonders in den liedern um Rosette der fall ist:

La petite Rosette
N'a sorment pas tiinze ans.
(Campfleury 77)[2])

Sonst finden sich kaum irgendwelche angaben über ihr alter; natürlich ist trotzdem anzunehmen, daß es sich um ein junges mädchen handelt.[3])

Ihre hervorstechendste eigenschaft ist die sinnlichkeit, die sich in den klagen über die vernachlässigung, die sie von ihrem alten manne erfahren muß, äußert. Hierzu gehört die gesamte variantengruppe,[4]) in welcher sich die junge frau über die teilnahmlosigkeit ihres mannes in der brautnacht be-

---

1) Rkd. I, 87, 88.
2) Vergl. auch gruppe a_1, s. s. 122.
3) Ausnahme Buj. II, 50, s. s. 129, anm. 1.
4) Var. a_1, s. s. 122.

schwert und ihrer empörung mit kräftigen worten ausdruck gibt, z. b.:

La premièr' nuit que je couchas;
Son gros derrière il me tourna. (Cram. 316)

Es ist überflüssig, mehr beispiele anzuführen, da sie alle dasselbe besagen. Ebenfalls in einigen varianten der Rosette finden sich ähnliche gedanken [1]) wie auch in anderen vereinzelten liedern, die zwar nicht einer der beiden variantengruppen angehören, aber dennoch die von ihrem manne vernachlässigte frau zur heldin haben. Um nur einige der zahlreichen beispiele zu nennen, seien die folgenden zitiert:

Jamais dans la nuitée
N'entendis que sa toux. (Ballard 1724, 58)

Maman, quand il est au lit
Il dort comme un étourdi;
Il me tourne le derrière. (Rld. I, 88) [2])

Eine recht eigenartige, heitere folge ihrer nicht erfüllten wünsche sind die unternehmungen, durch die sie versucht, den alten wachzuhalten. So heißt es:

L'épaule il me tourna
. . . .
Moi, je pris-t-une épingle,
Suis-je pas fille à plaindre?
Au bras je le piquas. (Guillon 463)

Eine andere sagt:

Le tiri per l'aurelho:
„E biro-te deça". (Poueigh 435) [3])

Ein recht naives verhalten zeigt sie, indem sie nach der erlebten enttäuschung ihren eltern vorwürfe macht, daß sie ihr solch einen untauglichen mann gegeben hätten.

Me prengui moun courtsage,
Coutilloun a la man,
M'en bau enta ma maire,
Per lou counta l'afa. (Bladé III, 116)

---

[1]) Trad. VIII (1894/95), 212.

[2]) Vergl. auch Ballard 1724, 100, 190, 202, 208; Bas-Berry V, 41; Lamb. II, 302, 303, 339; Rev. de ph. fr. XVIII (1904), 95; Rld. I, 87.

[3]) Vergl. auch Bas-Berry III, 123; V, 91; Ballard 1724, 190; Buj. II, 58; Poueigh 437, 438; Rev. de ph. fr. XVIII (1904), 95.

Gewöhnlich zeigt sie sich dann in dem sich zwischen ihr und ihrem vater entwickelnden gespräch, der ihr die vorteile des alten vor augen führen will, von großer ehrlichkeit, indem sie den reichtum des alten verwünscht und es vorzieht, lieber mit einem jungen armen zusammen zu sein als gegen ihre überzeugung mit diesem reichen greis:

Au diable la richesso,
E mès qui l'aimera,
M'aimeri mès un droule,
Que m'embrassèsse plan. (Bladé III, 116)[1]

Selbst wenn sie von dem jungen prügel bekommen sollte, so ist ihr das noch angenehmer, denn auf regen folgt sonnenschein:

N'aimariò mai 'n jouve que m'batèsse pla,
Quan m'auriò batudo, me caressariò.
(Lamb. II, 302)

Auf das geld und die habe des alten erhebt sie keinen anspruch:

Quand il sera mort,
Je ne veux rien emporter
Qu'une chemise blanche,
Un noir vêtement par-dessus.
(Rossat, Schw. Arch. IV (1900), 141)

Entschlossener noch handelt die, welche den geistlichen in recht naiver weise bittet:

Bonjour, Monsieur le curé, hier vous m'avez faite [femme,
Aujourd'hui, faites-moi fille.
(Tarbé II, 92)[2]

Verlangen und sehnsucht nach jugend klingt aus dem liede „Sur la montagne“,[3]) in welchem die frau zum tanze gehen möchte, hervor; und ebenfalls ersehnt sich die einen jungen freund, die einst bei der wahl den alten dem jungen vorzog, dieses jetzt aber verwünscht und lieber einen jungen burschen hätte. Sie würde die haut ihres erwürgten alten in Paris verkaufen.

---

[1]) Vergl. auch Daym. 36 und var. a_1 s. 122.
[2]) Weitere beispiele in var. a_2, s. s. 124.
[3]) Champfleury 188, var. b_6, s. s. 131.

Pour retourner dans mon pays,
Où je prendrais jeune et joli.
(Champfleury 160) [1])

So finden sich also für das verlangen, von dem manne wieder frei zu kommen, drei gründe: vernachlässigung, schlechte behandlung und abscheu gegen den alten. Bisweilen droht sie auch offen, daß der alte, der nicht nach ihrem sinne ist, betrogen werden soll. So sagt eine:,

Il faut que je le mette
Au nombre des coucous. (Rld. I, 87) [2])

Ebenfalls gehören die lieder hierher, in welchen die frau droht, wenn sie geschlagen wird, in den wald zu gehen:

S'il me bat cor, je m'en iray
Avec ces gentils écoliers;
Ils m'apprendront le jeu d'aimer,
Le jeu de cartes, le jeu de dez. (Rld. I, 79) [3])

Nicht immer jedoch bleibt es bei der angekündigten untreue, sondern in verschiedenen liedern hat sie ihre drohung bereits verwirklicht, wie aus dem gespräch mit ihrer mutter oder ihrem vater hervorgeht:

„Fai lou couioul, ma filho, que toun paire ja n'es.“
„Calhatz, calhatz, ma maire, que i' a loung temps que n'es.
E n'a tres cornos loungos coumo nostre laurès.“
(Lamb. II, 339)

„Ma fille, faites-le corna;“
„Vraiment, mon père, il l'est déjà.“
(Rld. I, 85) [4])

Die frau, welche am morgen von ihrem manne zum markte geschickt wird, um körbe zu verkaufen, antwortet ihrem freunde auf seine frage, ob er einen kuß haben dürfe:

Si e si, moun amic Pierre,
T'en farèi un e mai dous. (Poueigh 442) [5])

Natürlich ist auch dort anzunehmen, daß sie ihren mann betrogen hat, wo sie auf seine frage, wo sie die nacht gewesen

---

1) Vergl. var. b_2, s. s. 127.
2) Vergl. auch Arbaud I, 151; Fleury 352; Rld. I, 88.
3) Vergl. var. a_3, s. s. 124.
4) Sicherlich auch in Rld. I, 101; Ballard 1724, 218.
5) Vergl. auch die antwort in Buj. II, 104 und var. b_3, s. s. 129.

wäre oder mit wem sie gesprochen hätte, allerlei ausreden geistesgegenwärtig erfindet.[1])

Zum schlusse sei noch auf zwei lieder hingewiesen, die auf der grenze zwischen Mms. und cocu stehen: Buj. II, 53; Trad. XI (1901), 141.

Zu ihrer untreue gesellt sich mitunter auch der trotz, sollte sie von dem eifersüchtigen einmal geschlagen werden, so ist sie sofort zur gegenwehr bereit:

S'em bat, qu'em bati,
Jou m'i sabréy tourna. (Arnaudin I, 391)

In ähnlicher weise will sich eine andere wehren, die sagt:

Si j'ay du bois sur le dos,
Il en aura sur la tête. (Ballard 1724, 202)[2])

Droht sie hier, wieder zu schlagen, wenn sie selbst geschlagen wird, so will sie in zwei liedern des 18. jahrhunderts ihren mann aus ärger über seine teilnahmlosigkeit verprügeln:

J'ai beau luy donner du vin,
Il est plus froid que l'âtre,
Je veux un jour de chagrin
Le battre comme plâtre. (Ballard 1724, 190)

In ähnlichem sinne drückt sie sich auch in Ballard 1724, 52 aus. Trotzig auf ihre art zeigt sich das junge mädchen, welches droht, wenn man ihm einen mann gibt, der ihm nicht gefällt, die ganze wirtschaft zu zerstören, so verheißt es:

Je casserai les pots,
Je jett'rai le laitage. (Bas-Berry I, 69)[3])

Nachtragend zeigt sich eine andere, die ihrer mutter grüße bestellt, aber nicht ihrem vater, da er sie schlecht verheiratet hat.[4])

Von ihrer rachsucht handelt die variantengruppe um „La brebis pelade“,[5]) wo sie sich für erlittene schläge dadurch rächt, daß sie ihm einen spitzen stein unter sein kopfkissen

---

[1]) Bladé II, 158 und var. b_4, s. s. 130.

[2]) Eine übersteigerung ins groteske findet sich in Rossat, Schw. Arch. IV (1900), 144.

[3]) Vergl. W. 241, s. s. 23.

[4]) Poueigh 444.

[5]) Var. a_4, s. s. 125.

legt. Glühenden haß zeigt sie, wenn sie ihm dann höhnisch zuruft:

Opèi lou souer, en se coueijan,
Sa testo s'es fendudo.
Atrapo! Atrapo! bèu vielhar,
Avalo 'quelo pruno!
'co t'aprendrò, maudit vielhar,
A caressà lai filhos. (Lambert II, 298)[1])

Noch haßerfüllter zeigt sich die, welche glaubt, daß der alte nicht so bald stirbt, und deshalb selbst nachhelfen will:

N'ai pia lou pic sout' al fooudil;
N'ai fa 'na fossa sout' un pin,
Li daou 'na lourda, lou cabassou dedins,
Esgambalhava, voulie sourtir,
N'ai pia la pala, l'ai courbit. (Arbaud I, 148)

Diesen äußerungen nicht viel nach stehen die lieder, in welchen sich das junge mädchen für den alten entschieden hatte, den es jetzt verwünscht.[2]) Würdig in diese reihe fügt sich das junge mädchen ein, welches erst noch an einen alten verheiratet werden soll, aber schon den ganzen haß der Mm. auf seinen zukünftigen mann hat:

J'voudrais qu' tous ces vieillards
Seraient dans un navire.
Qu'o vindrait un vent d'bas
Qu'engloutirait le navire. (Buj. I, 142)

Natürlich verwünscht sie auch den eifersüchtigen[3]) genau so wie den, der sie schlägt[4]) oder über dessen vernachlässigung sie sich beklagt; von diesem sagt sie:

Male frèbe escarpe
E-t-osse estoufat. (Poueigh 438)

Von habsucht beherrscht ist sie in den liedern, in welchen ihr die wahl gestellt ist zwischen einem reichen alten und einem jungen armen, wie sie selbst bekennt:

Je pris le pèr', j'laissis l'fi
Pour un p'tit d'argent que j' lui vis.
(Rld. II, 74)[5])

---

1) Vergl. auch Poueigh 435.
2) Var. b_2, s. s. 127.
3) Lambert II, 296.
4) Jouve 25 und var. s. s. 123.
5) Vergl. auch Rld. I, 77.

Ebenso sehr von habsucht und geldgier ist das junge mädchen besessen, welches den denkbar häßlichsten verehrer hat, ihn aber trotzdem heiraten will, da es der ansicht zustimmt:

Argent n'a pas de bosse. (Buj. II, 56)

Von den verbreiteten trinkliedern, welche die frau als wackere zecherin schildern, findet sich auch in den Mm.-liedern eine kurze andeutung:

Je me suis enivrée
De ce jus de la vigne.
Mon mari est venu
Qu'il m'a tant battue.
(R. d. tr. p. XI (1896), 254)

Aus den hier beschriebenen eigenschaften geht klar hervor, daß ihr charakter ungefähr derselbe geblieben ist, als der er schon im 16./17. jahrhundert geschildert worden war, genau wie auch ihre stellung und bedeutung in diesen liedern, die sie zweifellos zum mittelpunkt machen, im allgemeinen die gleichen geblieben sind.

Der mann. Der gegenspieler der frau ist der mann, aber er ist nicht nur gegenspieler, sondern auch gegensatz zu ihr. Dies ist die wichtigste, grundlegende feststellung. Was von ihm bekannt ist, kann zum größten teile nur aus den worten seiner frau entnommen werden, denn selten redet oder handelt er selbst.

Über sein äußeres wird im allgemeinen nichts gesagt, nur einmal erzählt seine frau von ihm:

Mon père m'a marié
An' in bossu. (Buj. II, 52)[1]

Außerdem ist das lied hier zu erwähnen, in welchem das junge mädchen kurz vor seiner hochzeit seiner mutter ein bild von seinem zukünftigen entwirft:

Il vous a-t-un menton,
Ce mignon,
D'un demi-pied de long,
Et un ballot qui r'sembe

---

[1]) Var. Jouve 25; P. P. M. II, 225; Rossat, Schw. Arch. IV (1902), 270.

Au grouin d'un cochon,
Ce tendron.
A côté de ses tempes
Des oreilles d'ânon. (Buj. II, 56)[1]

Sein alter wird meist mit sechzig,[2] achtzig,[3] neunzig[4]. oder gar hundert[5]) jahren angegeben. Oft steht er im gegensatz zu seiner fünfzehnjährigen frau:

Mon père me marie
A l'âge de quinze ans.
Il m'a donné un homme
De quatre-vingt-dix ans. (Tiersot, Alp. fr. 311)

In anderen liedern dagegen heißt er einfach vieillard, vieux, barbe grise u. ähnl. Als beliebte schimpfnamen finden sich daneben gros lourdaud, chétif époux, vieux radoteur und vieil renous.

Da er meist schon recht alt ist, so ist für ihn die nacht nur zum schlafen da; sobald er im bett liegt, kehrt er seiner frau den rücken zu. So sagt sie von ihm:

Il me tourna l'épaule, et puis il s'endorma.
(P. P. M. II, 26)[6]

Natürlich geht er auch auf die versuche seiner frau, die ihn am einschlafen hindern will, nicht ein, sondern versucht, sie zu trösten[7], oder wird ungehalten.[8]

In anderen fällen entschuldigt er sich, daß er fieber habe[9] oder magenkrank sei[10], oder stellt sich gar, als ob er in todesgefahr wäre:

La fièvre m'a surpris;
Un grand mal de tête,
En danger d'en mourir,
Je vous prie, la belle,
Oh! d'en changer de lit. (Guillon 489)

---

1) Vergl. Buj. II, 53.
2) Bas-Berry V, 41; Tarbé II, 101; Tiersot, Mél. pop. III, 17.
3) Guillon 487; Indy 24; Poueigh 435, 438; Rev. de ph. fr. XVIII (1904), 95.
4) Lieder der Rosette, s. s. 127
5) Bladé III, 358.
6) Weitere beispiele in var. a_1, s. s. 122 und b_1, s. s. 127.
7) Poueigh 437.
8) Ballard 1724, 190.
9) Poueigh 438.
10) Bas-Berry V, 91; Buj. II, 58; Guillon 463.

Kurz, er ist der vieillard d'homme, „qui n'entend pas le jeu d'aimer.“ [1])

Sehr großzügig ist ein anderer, der, um seine frau zu entschädigen, ihr einen wagen und ein weißes pferd kaufen will, mit dem sie ganz allein spazierenfahren darf. [2]) Ebenso untauglich für die wünsche seiner frau ist der, welcher sie die ganze nacht auszankt [3]) oder ihr langweilige geschichten erzählt:

La première nuit de nos noces,
Au lieu d'être un amoureux,
Il ne fit que me parler
De ses vaches et de ses bœfs.

(Fleury 356) [4])

Charakteristisch für ihn ist auch sein mürrisches, streitsüchtiges wesen, das an keiner freude teilnimmt. [5]) Der typ des zänkischen alten ist in dem liede „Filhols, qu'èts à marida“ verkörpert, wo es heißt:

Uno neit, al leit,
As entours de miejo-neit,
M'en fiquèc un truc;
Aco's per me cerca brut.
E jamais nou rits,
E toutjoun mén dits
D'un aire brutal:
„Tourno-t' en à toun oustal!“ (Poueigh 436) [6])

Ebenfalls ohne grund schlägt ein anderer seine frau und antwortet auf die frage, warum er dies tue, da sie doch so hübsch sei:

Belo e joliò tu ses bé,
Mes noun pas o mo fontesiò. (Lambert II, 328)

Selbst am ersten tage ihrer ehe schlägt er sie, auch hier ohne berechtigung:

Lo preméy' jo de mé noce
M'é tan bétu. (Jouve 25) [7])

---

1) Guillon 491.
2) Rev. de ph. fr. XVIII (1904), 95.
3) Rld. I, 85.
4) Var. Rld. I, 89; II, 90.
5) Ballard 1724, 190; Bladé III, 116.
6) Vergl. auch „Margarida d'Aubert“, Lambert II, 300.
7) Var. s. s. 123.

In anderen fällen schlägt er sie, weil sie entweder betrunken war, [1] am weinberge sich ausgeruht hatte [2] oder weil sie die aufgetragene arbeit nicht erledigen konnte [3], und natürlich auch aus eifersucht. [4]

Eine andere ihm oft beigelegte eigenschaft ist seine eifersucht. Daß sie ihn soweit treibt, seine frau zu schlagen, war soeben erwähnt worden. Andere folgen seines mißtrauens sind, daß er sie eingehend fragt, wo sie gewesen wäre, [5] sie belauscht [6] oder schon wütend wird, wenn er sie nur sprechen hört [7] oder wenn besuch kommt. [8] Am ärgsten aber treibt es der, von dem sie sagt:

Il ne sçauroit me souffrir
Une fleur éclose;
Il a lû pour mes pechez
La métamorphose,
Et croit mon amant caché
Sous la moindre rose. (Rld. II, 82)

Selbst die vorliebe seiner frau für schöne kleidung ist ein grund für ihn, eifersüchtig zu sein. [9] Eine ausnahme ist es, wenn er ihr zugesteht:

Une si joli' femme
Doit avoir liberté. (Buj. II, 56)

So eifersüchtig wie er ist, so rücksichtslos benimmt er sich auch, indem er seine frau mitten aus dem schlafe weckt, um sie arbeiten zu lassen, z. b.:

Il n'en fut pas onze heures sonnées
Que le vieillard se réveilla:
Lève-toi donc, charmante brunette,
Prends ta quenouile et va-t-en filer.
(Guillon 491) [10]

---

1) R. d. tr. p. XI (1896), 254.
2) Var. um „Trop tôt mariée", s. s. 124.
3) Var. um „La brebis pelade", s. s. 125.
4) Lambert II, 296 u. var. um Isabeau, s. s. 131.
5) Var. b_4, s. s. 130.
6) Ballard 1724, 218.
7) Ballard 1724, 202.
8) Orain, Glossaire 173.
9) Lambert II, 300.
10) Ähnl. auch Poueigh 442, vergl. auch Rev. d. l. r. LI (1908), 523.

Rücksichtslos ist es auch, wenn er ihr die schwersten arbeiten zumutet, die sie nie bewältigen kann,[1]) oder sie nachts auf der bank schlafen läßt, während er selbst im bett liegt.[2]) Realistisch oder vielleicht auch grotesk klingen die folgenden beschwerden der frau über sein benehmen:

La nuech quand siou couchado
Me fai jarar de fred.
Me tiro la flassado
Et de linçoou n'ai ges. (Arbaud I, 151)

Zum schlusse sei noch sein geiz erwähnt, der sich aus folgenden worten seiner frau entnehmen läßt:

Je trevè mo bossu mô,
Su ses écus. (Jouve 25)

Auch in seinem geiz ist der grund zu sehen, weshalb er seine frau äußerst ärmlich angezogen gehen läßt. Sie beschreibt ihre kleidung unter anderem:

Per faldilles, una sarria;
Per davantal, un sarrió;
Per sabates, une teula;
Per talo, un mesuro. (Poueigh 440)

Sein charakter ist fast derselbe geblieben, als der er schon im 16./17. jahrhundert bekannt war, wie auch seine bedeutung für die lieder, abgesehen von der ausführlichen schilderung seiner eigenschaften, annähernd gleich geblieben ist.[3])

Der freund. Die dritte person des dreigestirns ist der freund. Der bedeutung nach steht er an dritter stelle, denn nicht in jedem liede ist ein vorhandensein notwendig, so wird er in den variantengruppen „Trop tôt mariée"[4]) und „La mariée et la brebis pelade"[5]) und „Rosette"[6]) mit keinem worte erwähnt. In anderen liedern finden sich nur schwache, unbestimmt gehaltene andeutungen, die schwächste läßt sich wohl aus dem liede „Sur la montagne"[7]) herauslesen, in

[1]) La brebis pelade, s. s. 125.
[2]) Fleury 352.
[3]) Vergl. s. 118.
[4]) Var. a_2, s. s. 124.
[5]) Var. b_2, s. s. 127.
[6]) Var. b_1, s. s. 127.
[7]) Var. b_6, s. s. 131.

welchem sich die frau nach dem tanz mit einem jungen burschen, wie anzunehmen ist, sehnt. Die sehnsucht der frau nach einem hübschen, jungen freunde kann genau wie die lächerliche, unbegründete eifersucht des alten[1]) als schwacher ausdruck des vorhandenseins des freundes in den liedern gewertet werden. Obwohl er tatsächlich noch nicht vorhanden ist, kreisen dennoch die gedanken der frau oder auch des mannes um ihn, somit gehört er also zu der vorstellungswelt in diesen liedern, und das ist ausschlaggebend. Aus diesem grunde kann in den variantengruppen a_1,[2]) a_3[3]) und einigen einzelliedern[4]) in gewissem sinne von dem vorhandensein des freundes gesprochen werden; auch in den liedern, in welchen die frau bekennt, daß sie ihren mann bereits betrogen habe[5]) lebt der gedanke des freundes in einer verkapselten form weiter.

In einigen liedern wird sein verhalten ausführlicher geschildert, ja er tritt sogar selbst als handelnder auf, sei es, daß er am morgen seine freundin trifft und sie fragt, ob er mit nach dem garten kommen und helfen dürfe,[6]) sei es, daß er sie zum lohne dafür, daß er ihr das entfallene körbchen aufgehoben hat, um einen kuß bittet.[7]) Auch der joli capitaine, der Isabeau auf der weide trifft, ergreift selbst das wort, als diese ihn wegen ihres eifersüchtigen mannes davor warnt, zu laut zu sprechen:

Laissez-le voir venir,
J'ai de quoi me défendre,
J'ai mon pistolet double
Et mon fusil garni;
Laissez-le voir venir. (Guillon 461)

Ein anderer, der seiner freundin ein ständchen bringt, antwortet auf deren frage, ob ihr dieses gelte:

---

1) Ballard 1724, 202; Orain, Gloss. 173; Rld. II, 82.
2) s. s. 122.
3) s. s. 124.
4) Arbaud I, 151; Rld. I, 87, 88; Fleury 352.
5) Lambert II, 339; Rld. I, 85.
6) Ballard 1724, 218.
7) En passant par un échalier, s. s. 129.

Ell'[1]) sont pour vous, la belle,
C'est pour vous réjouir.
(Tiersot, Mél. pop. III, 17)

Über sein alter und äußeres und über seinen charakter und seine eigenschaften wird im allgemeinen nichts gesagt, da aber der frau ihr mann nicht gefällt und sie sich einen freund wünscht, der nach ihrem geschmack ist, so ergibt sich notwendigerweise, daß er das gegenteil vom manne sein muß. Auch aus seinen handlungsweisen läßt sich kein klares bild gewinnen, selbstverständlich ist es, daß er den mann mit seiner frau betrügt, wie aus einzelnen beispielen ersichtlich ist. Mitunter geht aus seinem verhalten hervor, daß er es ist, welcher die frau zur untreue bewegen will.[2]) Seine stellung in den liedern ist von untergeordneter bedeutung, dennoch aber fehlt er außer in drei gruppen[3]) und einigen vereinzelten liedern nie, obwohl seine rolle höchst selten bedeutenden einfluß auf das geschehen hat. Im vergleich zum 16./17. jahrhundert ist keine nennenswerte verschiebung eingetreten.

Die nebenpersonen. Von den nebenpersonen verdienen besonders die eltern hervorgehoben zu werden. Der vater wird meist als der urheber der schlechten heirat geschildert.[4]) In den dialogen mit seiner tochter zeigt er, daß für ihn der reichtum des alten für die heirat ausschlaggebend war.

Rentourne t'en, ma fille,
Car l'avocat est riche,
Son bien te nourrrira. (Guillon 463)

Spärlich ist dagegen der trost, den ihre mutter ihr spendet:

A bint escutz au coffre,
Belèu te lous dara. (Bladé III, 116)

Mehr ihrer natur entspricht es, wenn sie ihrer tochter rät, den alten zu betrügen, wie sie es einst mit ihrem manne gemacht hatte:

---

[1]) Bezogen auf aubades.
[2]) Vergl. „En passant par un échalier", var. b_3, s. s. 129; Ballard 1724, 218; Poueigh 441, 442.
[3]) s. s. 142.
[4]) Vergl. gruppe a. s. s. 122 ff.

Fai lou couioul, ma filho, que toun paire ja n'es.
(Lambert II, 339) [1])

Einen ähnlichen rat gibt ihr auch ausnahmsweise einmal der vater:

Ma fille, faites-le corna. (Rld. I, 85)

Im allgemeinen ist es die regel, daß der vater die materiellen vorzüge der ehe mit dem alten schildert und die mutter der tochter den rat gibt, ihren mann zu betrügen; so finden sich dann auch in einem liede die für die beiden eltern typischen ermahnungen zusammen; der vater sagt:

Se jou te heit gran tort,
La causo que n'es riche. (Poueigh 437)

Von der mutter heißt es bezeichnend:

Sa maire li respoung,
Coumo uno ounesto henno:
„Bè-t'en, bè-t'en, drouleto,
Bè-t'en dins ta maisoun;
E hè li pourta cornous
En aquetch bielh grisoun.“ (ibid.)

Ein ausnahmefall ist es, wenn ihr von dem vater von der ehe abgeraten wird [2]) oder wenn ihre verwandten dagegen sind. [3])

Trotz seines herrischen auftretens seiner tochter gegenüber scheint der vater vor seiner frau, wie aus einzelnen bemerkungen hervorgeht, keineswegs diese rolle gespielt zu haben; so hat er sich ganz im gegensatz dazu von ihr schlagen lassen müssen, denn die tochter erzählt in dem liede „Sur la montagne“, daß ihr mann, wenn er zum hohn, weil er sich von ihr hat schlagen lassen, rittlings auf dem esel reiten muß, von ihrem vater wieder angehalten werden wird; aber dies darf nur der tun, der ebenfalls einmal derart auf dem esel geritten hat. So sagt sie zu ihrer mutter:

S'il court, qu'il coure, papa l'arrêtera.
(Champfleury 188)

Daß der vater ebenfalls zum hahnrei geworden ist, geht aus den worten der mutter hervor, die ihrer tochter rät, ihren

[1]) Vergl. auch Guillon 483.
[2]) Lambert II, 296.
[3]) Buj. II, 50.

mann zu betrügen, wie sie es selbst einst getan hatte,[1]) oder wenn die tochter von ihrem manne sagt, daß sie ihn genau so zum Jean[2]) machen wolle, wie es ihr vater schon gewesen ist.[3])

Der vollständigkeit halber sei noch auf die rolle des geistlichen hingewiesen, der in dem varianten um „Trop tôt mariée“ der jungen frau bisweilen den guten rat gibt, sich durch liebe ihrem manne angenehm zu machen.

2. Groteskelieder.

Unter den liedern heiteren inhalts befanden sich einzelne fassungen,[4]) die groteske übertreibungen kannten; waren diese dort nur vereinzelt, so ist das groteske für die lieder dieses abschnitttes typisch. Auch hier lassen sich sowohl einzellieder wie auch variantengruppen unterscheiden.

Als erstes sei eine gänzlich vereinzelte chanson de neuf angeführt, in welcher neun gevatterinnen bekennen, daß sie schlecht verheiratet sind, und eine jede von ihnen erzählt auf andere art, daß sie ihren mann, wenn er irgendetwas eßbares wäre, z. b. ein junger stier, ein fisch oder kranich, verzehren würde.[5]) Dann folgen zwei lieder, welche die armut des mannes in grotesker weise zeigen. In „Mon père me marie à un baron“ hat er als einzigen besitz nur ein haus und einen hammel, aber das haus wird vom feuer zerstört, und der hammel wird vom wolfe gefressen. Das lied schließt mit den doppelsinnigen spottversen:

Les cornes sont restées au baron
Pour armoiries de sa maison. (Beauquier 301)

In dem anderen schildert die frau ihren mann als so arm, daß er nur drei ziegen hat, von denen sie sagt:

L'ue qu'ère guterdouse,
L'aute abè lou pè coupat;
L'aute nou-s y bedè goute
Que cade ta tout coustat. (Poueigh 443)

Außerdem hat er noch zerlöcherte hosen und schuhe ohne oberleder. Ein ebenso unerfreuliches bild von dem manne

---

[1]) Guillon 483; Lambert II, 339.
[2]) Jean ist ebenfalls ein spottname für den betrogenen ehemann.
[3]) Rld. I, 88.
[4]) Daym. 37; Jouve 25; Rossat, Schw. Arch. IV (1900), 144.
[5]) Arnaudin I, 113.

findet sich in dem liede: „Moun pay m'i maride“, in welchem die frau ihn so abstoßend wie nur irgend möglich schildert:

N'a lou cap tout leunis,
Pourrit de pedoulhs.

N'a 'n gran paoum de gaoute,
Aoutan de banloun.

N'a les coueuches blanques
Coum pét de bouhoun. (Arnaudin 310)

Aber nicht nur der mann erscheint in dieser lächerlichen weise, sondern auch die frau, so beschreibt die neuvermählte in der variantengruppe um „La dot ridicule“ ihren anzug folgendermaßen:

Lei debasses pelh de crabo,
Lei soulhès pelh de moutou;
Le fichu d'uno bourasso,
La coffo de pepissous. (M. L. 422)[1]

Jedoch bleibt es nicht bei der schilderung ihres aussehens, sondern es wird weiter erzählt, wie sie zur kirche geführt wird, dort das weihwasser aus einem hammelhorn empfängt, lieber den geistlichen als ihren mann umarmt, und als sie schließlich mit ihrem bräutigam nach hause kommt, essen sie beide die maiskuchen auf, die für die gäste bestimmt waren.[2] In anderen liedern verspottet die frau die wirtschaftsgegenstände[3] oder schildert die höchst seltsamen erlebnisse der dinge, die sie als mitgift bekommen hatte. So wird z. b. ihre ziege vom wolf gefressen, von der nur noch eine karbonnade übrig bleibt; aber diese wird schließlich ein opfer der katze;[4] ihre gans entfliegt aus dem topf durch den kamin,[5] die zwiebeln entfallen dem korbe, der nichts taugt,[6] oder der mann bricht sich das genick, als er die bettvorhänge, welche der wind entführt hatte, wieder holen will.[7] In anderen

[1]) Ähnl. Rld. II, 55, 56; Bladé III, 112; Poueigh 421.
[2]) M. L. 422; Rld. II, 55.
[3]) Rld. I, 63; Beauquier 305.
[4]) Arnaudin 322, vergl. auch Pineau 223; Poueigh 132 und als vorläufer Rouen 1608, 224. s. s. 73.
[5]) Mél. II (1884/85), 390.
[6]) M. L. 70, 237; vergl. Guillon 541.
[7]) Mil. III, 213.

liedern tritt die beschreibung der mitgift zu gunsten der schilderung der grotesken vorgänge am hochzeitstage zurück, sodaß sie einfach spottlieder auf die hochzeit werden[1]) und auch den mann verhöhnen.[2]) Genau wie sich aus der schilderung der mitgift eine satire auf die ganze hochzeit entwickelt, so entstehen ebenfalls aus der beschreibung des lächerlichen aufputzes der frau spottlieder, die nichts mehr mit den Mms. zu tun haben.[3])

Der vollständigkeit halber sei auch hier auf die zahlreichen tierhochzeiten hingewiesen, die in kaum einer größeren volksliedsammlung fehlen.[4])

Die nächste variantengruppe umfaßt die lieder vom „Petit mari".[5]) Der inhalt ist ungefähr folgender: die frau heiratet, mitunter auch von ihrem vater gezwungen, einen lächerlich, grotesk kleinen mann, der nicht größer ist als eine maus, bohne oder ein korn. Da er so winzig ist, verliert sie ihn abends im stroh des bettes; sie versucht dann, ihn mittels der kerze wiederzufinden, verfährt dabei aber so unvorsichtig, daß das stroh feuer fängt und mit dem kleinen manne verbrennt. Schließlich findet sie ihn ganz geröstet wieder und legt ihn

---

1) Cram. 391; Guillon 621; Mil. II, 314; III, 212; P. P. M. II, 67; Rossat, Schw. Arch. VI (1902), 278; Trad. IX (1897), 56 u. v. m.

2) z. b. Beauquier 162; Borderie, Rev. de Bret. XIII (1895), 124; Dec. 159; P. P. M. II, 252; R. d. tr. p. I (1886), 300; XIII (1898), 399; XXIV (1909), 60; Ritz 109; Rld. I, 60, 64; IV, 42; Rom. IV (1875), 218; Trad. XI (1901), 78 u. a. m.

3) Arbaud I, 159; Arnaudin 307, 313; Bladé III, 192, 308, 312; C. M. 381; Lambert II, 277.

4) z. b. Arnaudin 350; Bas-Berry I, 109; V, 107; Bladé III, 290; Borderie, Rev. de Bret. XIII (1895), 40; Buj. II, 319; M. L. 490 u. v. a.

5) Arbaud II, 199; Arnaudin 254, 256, 266, 270, 273, 276; Bas-Berry V, 85 ff; Beauquier 97 ff; Bladé II, 324; Buchon 145; Buj. II, 44; Cram. 132, 35; Daym. 148; Dec. 50 ff; Dum. Enf. 76; Fleury 350; Kuhff 170, 172; Lambert II, 275, 284 ff; Marelle, Arch. LVI (1876), 211, 212; Mél. II (1884/85), 299; Orain I, 212; Pineau 451; P. P. M. II, 43, 46; R. d. tr. p. VIII (1893), 123; Ritz 109; Rld. I, 65 ff; II, 57 ff; Rom. IV (1875), 220 ff; Sol. 297; Tarbé II, 111 ff; Trad. V (1891), 210; IX (1896/97), 54; Weck., P. de Fr. II, 252.

auf einen teller, von wo ihn die katze fortträgt, worüber sie vor lachen nicht zur ruhe kommen kann:

La premièr' nuit que j'couchai avec lui
J' l' ai perdu dans la paille du lit.
J' prends la chandell', j' cherche après lui.
Le chat l'a pris pour une souris.
Au chat! au chat! c'est mon mari!
Jamais de ma vie j' n'ai tant ri. (Rld. II, 57)

In den verschiedenen liedern finden sich selbstverständlich die einzelheiten auf das mannigfachste variiert, ohne jedoch das lied dadurch grundsätzlich zu verändern: so sucht sie ihn mit der gabel anstelle der kerze,[1] oder anstelle der katze trägt ihn das huhn[2] oder der rabe[3] fort, in anderen liedern verbrennt er nicht, sondern erstickt[4] oder ertrinkt.[5] Eine andere variation schildert das lächerliche begräbnis des kleinen mannes.[6] Eine anzahl von liedern beschreibt seine kleidung, wie er aus einer zwiebelschale eine unterhose und eine nachtmütze[7] bekommt, aus einem halben viertel batist sechs hemden und sechs mützen[8] und aus einer stricknadel ein schwert und eine hellebarde.[9] Eine schnecke genügt ihm als reittier,[10] und es ist erstaunlich, daß ein derart ausgerüsteter mann solche heldentaten verrichten kann, daß er sogar den könig entthront.[11] In diesen liedern wird also eine frau geschildert, die ihrem manne sowohl körperlich wie auch geistig unendlich überlegen ist. Für sie ist der mann nur ein spielzeug, über das sie herzlich lachen kann und mit dem sie nach ihrem belieben die verschiedensten spielerischen versuche anstellen und an dem sie ihre tollen einfälle verwirklichen kann.

---

1) Beauquier 99; Rld. I, 66; u. a.
2) Pineau 451; Dec. 50.
3) Beauquier 98.
4) Rld. I, 67.
5) Arnaudin 254; Rld. II, 59 u. a.
6) P. P. M. II, 46.
7) Rld. I, 69.
8) Rld. II, 62.
9) Rld. II, 61.
10) Arbaud II, 199; Arnaudin 273; Sol. 297.
11) Arnaudin 276.

Dieser gedanke, daß die frau ihrem manne so sehr überlegen ist, lebt auch außerhalb der gruppe des „Petit mari" sowohl in verschiedenen einzelliedern wie auch in variantengruppen weiter. Diese lieder würden ohne die so interpretierte figur völlig unverständlich bleiben müssen.

Besonders eng schließen sich die lieder an, in welchen die frau sich ihren mann kauft oder ihn verkauft.[1]) In einem liede erzählt die frau, daß sie auf den markt geht, um sich einen mann zu kaufen, jedoch bekommt sie nur einen alten, der ähnliche schicksale wie der „Petit mari" zu erdulden hat.[2]) Eine andere bringt ihren mann zum verkauf nach dem markt, nimmt ihn aber wieder mit heim, da sie keinen käufer findet, legt ihn vor die tür, wo er aber zu lange liegen bleibt, sodaß er stirbt. Dann folgt die groteske beschreibung des begräbnisses:

Lh' éy anat ha ha le hotche
Hen uou' cane de bouhoun,
. . . .
Lou curé, con l'enterréoue
Qu' en jouguéoue dou biouloun.
E jou, praoube aflijadote,
A gran' saouts en-de-queut soum.

(Arnaudin 263)[3])

Ebenfalls in dem wiegenliede „Mon gambio mari" muß die vorstellung eines „Petit mari" zugrunde liegen, denn anders lassen sich die dialoge zwischen mann und frau kaum erklären. Der inhalt ist kurz folgender: die frau fordert den mann zu verschiedenen handlungen auf, aber dieser lehnt alles mürrisch ab; wenn sie jedoch es für ihn tut oder ihm dabei behilflich ist, so will er es auch tun:

Elle: Alin (à') la fêra, mon gambio mari,
Alin (à') la fêra, mon bel ami.
Lui: Va iê, të, më d'i vë pâ.

---

[1]) Cram. 271; P. P. M. II, 47; Rld. I, 97.

[2]) Arnaudin 260; Bladé III, 108.

[3]) An dieser stelle sei auf einige lieder hingewiesen, in denen der mann seine frau verkaufen will: Bladé III, 20, 316; Buj. II, 42; C. M. 293; Cram. 269; P. P. M. II, 35 (Ulrich 122); Rld. II, 92, Rossat, Schw. Arch. VII (1903), 87; Servettas 232.

Elle: D't'i portrê bin, mon gambio mari,
D't'i portrê bin, mon bel ami.
Lui: S'të m'i peurte, d'irê. (Servettas 229)[1]

In dem liede von der hochzeitsnacht fand sich die variation, daß das junge mädchen den alten, um ihn am einschlafen zu hindern, mit der nadel sticht.[2]) Dieser zug findet sich in einigen fassungen stark ins groteske übersteigert, indem nämlich der alte, als ihn seine frau sticht, seine hose ergreift und sich in den garten flüchtet, wo ihn aber seine frau wieder fangen kann und ihn im triumph zurückführt[3]) oder ihm auch dafür übel mitspielt, wie sie erzählt:

Dans un p'tit couagn, i le péchi
Per ses dux sous i l'i an f...
L'ai tant battu qu'i l'épialis,
Partis vôde sa pia à Paris. (Tréb., Vend. 146)

An sich zeigen diese lieder keinerlei ähnlichkeit mit dem „Petit mari" außer der vielleicht, daß der mann als willenloses wesen von seiner frau behandelt wird und als solches alles über sich ergehen lassen muß. In diesem sinne kann man sich vorstellen, daß diesen liedern die letzten ausläufer der vorstellung eines „Petit mari" zugrunde liegen.

Bei den liedern des „Petit mari"[4]) und des buckligen, der seine frau schlägt,[5]) fanden sich bereits recht außergewöhnliche schilderungen von der beerdigung des mannes; diese grotesken vorgänge, nicht nur um die beerdigung, sondern allgemein um den tod des mannes, bilden eine stattliche variantengruppe von ungefähr dreißig fassungen.[6]) Es handelt sich

---

[1]) Vergl. auch Jouve 28.
[2]) Guillon 463, s. s. 133.
[3]) Orain I, 209; Rld. I, 83; II, 91; Séb., Auv. 265.
[4]) P. P. M. II, 46, vergl. Arnaudin 263.
[5]) Jouve 25.
[6]) Beauquier 125; Bladé II, 56; III, 382; Borderie, Rev. de Bret. XIII (1895), 122; Buj. II, 67, 68, 70; Bull. des parlers norm. V (1901), 470; C. M. 342; Cram. 357, 359; Déc. 139, 142; Fleury 359; Guillon 505, 549; Lambert II, 294; Mél. I (1882/83), 544; II (1884/85), 301; Rev. de ph. fr. XIX (1905), 54; R. d. tr. p. VIII (1893), 607, 608; IX (1894), 533; XXI (1906), 36; Rld. I, 90 ff; Rom. IV (1875), 215,16; Tarbé II, 106; Tiersot, Mél. pop. II, 40; Trad. III (1889), 52; Tréb., Vend. 211; Ulrich 122.

um die „Veuve consolée", die sich über den tod ihres mannes freut. Meist erzählt sie, daß ihr mann todkrank sei und sie bittet, ihm irgendetwas zu holen [arzt, wein, brot,[1]) äpfel,[2]) fleisch[3])], was sie auch tut; jedoch bleibt sie solange, daß er inzwischen stirbt. Als sie heimkommt, hört sie gerade das totengeläut für ihn:

Je partis à la Pentecôte,
Je revins au mois d'avril.
Quand je fus sur la montagne,
J'entendis sonner pour lui. (Guillon 505)[4])

Sie findet ihn bereits in ihr leinen eingenäht, jedoch trauert sie nicht um ihren mann, sondern um ihren schönen stoff und trennt ihn wieder heraus, wobei sie selbst noch im tode vor ihm furcht hat:

I li bouchis les orailles,
De craint' que gle m'entendit.

I li fermis les eilles,
De craint' que l'me voyit.

I li bouchis bé la goulle,
De craint' que l'y m'y mordit.

I li attachis le nez,
De pour que l'y m'y sentit. (Tréb., Vend. 211)[5])

Dann legt sie ihn vor die tür,[6]) wirft ihn einfach ins grab:

Et puis, sans trop de vergogne,
Je le jetai dans le trou. (Trad. III (1889), 52)

Eine andere erzählt:

Dze lou pendis à on tzénou.
I semblév' on crucifix. (Beauquier 125)

Und wieder eine andere schildert ihre trauer folgendermaßen:

Quand il fut au cimetière
Au lieu de pleurer, je ris.
Je m'en vais au cabaret,
Un bon quart d'eau d'vie j'ai pris
Pour dire adieu à mon mari. (Rld. I, 91)

---

[1]) Buj. II, 68.
[2]) Beauquier 125.
[3]) Bladé II, 56.
[4]) Ähnl. Tréb., Vend. 211; Trad. III (1889), 52.
[5]) Ähnl. Fleury 359; Mél. I (1892/93), 544; Tiersot, Mél. pop. II, 40.
[6]) Buj. II, 68.

Auch diese lieder sind in ihren übertreibungen wirklichkeitsfremd, wenn auch die innersten grundgedanken vielleicht vorbilder im täglichen leben finden können.

Im anschluß hieran sei auch kurz auf die lieder des witwers hingewiesen, der sich ebenfalls über den tod seiner frau freut. Er sagt dem teufel:

— Lucifer! — Eh!
Ma femme est morte!
Si par hasard, elle vient ici,
Ouvre lui ta plus grande porte. (Buchon 140) [1])

Eine charakteristik der personen ist hier unmöglich, denn einesteils sind die lieder zu verschieden, um einheitliche charaktere erkennen zu lassen, denn das einzige, was sie miteinander verbindet, ist die groteske übersteigerung, andererseits sind die personen der wirklichkeit so fremd, daß für sie die schärfste beurteilung kaum ausreichen würde, z. b. für die frau, die ihren toten mann aus dem leichentuch wieder heraustrennt, weil ihr das schöne leinen leid tut.

Die größte bedeutung kommt auch hier wieder der frau zu, die fast überall die allein handelnde ist, während der mann nur der gegenstand ist, an welchem sie ihre taten vollbringen kann. Die person des freundes, wie auch die übrigen nebenfiguren fehlen. Das interesse in diesen liedern ist fast ausschließlich auf die taten der frau gerichtet.

3. Ernste lieder.

Inhalt und thema.

Gleichsam als übergang zu der zweiten hauptgruppe, zu den ernsten liedern, können die zwei folgenden gelten, welche diese stellung dem verhalten der frau verdanken. Während die frau in den rein ernsten liedern sich geduldig in ihr los fügt und ohne haß und drohungen mit vergeltung leidet, so kündigt sie hier ihrem ausschweifenden manne an, daß sie es ihm heimzahlen werde:

Mon mari, si tu recommences
A te livrer à la boisson;
Je te ferai porter des cornes
Comme en portent les limaçons. (Tarbé II, 96)

---

[1]) Var. Buj. II, 71; Beauquier 224; Servettas 250; Tarbé II, 94 u. a. m.

In dem zweiten liede sagt nach einem streite die frau, die ihren mann aus dem wirtshause holen will, zu diesem:

O mon mari, si je me rends à vous,
Ce n'est que par forc' de vos coups.
Je vous le jure et vous le promets:
Quand vous boirez, aussi je boirai.
(Bas-Berry III, 109)

Weit zahlreicher als in den sammlungen des 16./17. jahrhunderts finden sich in denen der neuzeit ernste lieder von der schlecht verheirateten frau. Es handelt sich hier in den meisten fällen um lieder, die zum hochzeitsfeste gesungen werden, meistens an der tafel zur unterhaltung, bisweilen aber auch mit der ausübung altüberlieferter bräuche verbunden. Es gibt wohl kaum hochzeitslieder, die mit frohen, lockenden farben das leben in der ehe schildern,[1] sondern alle sind von trüben zukunftsbildern erfüllt.[2])

Die mit bestimmten bräuchen verbundenen lieder weisen mit ernst auf den neuen, bevorstehenden lebensabschnitt hin. Das verbreitetste ist wohl das bekannte lied „Vous souhaitons le bonjour",[3] aus dessen inhalt deutlich hervorgeht, daß dem brautpaar beim absingen des liedes symbolische geschenke überreicht werden:

Le bouquet que voilà,
Qu'i vous prions de prendre
C'est un bouquet de fleurs
Pour vous faire comprendre
Que les plus grands honneurs
Passent comme des fleurs.

---

[1]) Servettas drückt es ähnlich aus: „Presque toujours l'un des époux, par ses vices ou ses travers brise l'affection, détruit l'union intime et désorganise la vie en ménage. Ainsi la plupart des chansons de mariage sont-elles des chansons de mal-mariés." Servettas 204.

[2]) Ausnahme: „Le bien-marié", Servettas 251 und „Aimons-nous, Jeanette", Servettas 252.

[3]) Buj. II, 23, Var. Buj. II, 26; Champfleury 108, 157; Crane 171; Fergus, La nouvelle Revue XLIII (1886), 319; Héricher 143; Marelle, Arch. LVI (1876), 206; Lambert II, 272; Orain I, 186; Orain, Glossaire 187; Pineau 343; Servettas 216, 217; Tiersot, Alp. fr. 325; Mél. pop. X, 68; Trad. III (1889), 244; VI (1892), 18; Tréb., Vend. 64, Tréb. II, 264; Weck., P. de Fr. II, 262.

Le gâteau que voilà,
Que ma main vous présente,
Prenez-en un morceau,
Car il vous représente,
Qu'il faut pour se nourrir
Travailler et souffrir. (Buj. II, 23) [1])

Beim verlassen des dorfes, um in die kirche zu gehen, singen die freundinnen der braut ein lied, in welchem sie das angenehme des elternhauses und den schmerzlichen abschied davon schildern,[2]) während die jungen burschen und freunde des bräutigams als antwort darauf in höhnischer weise die „freuden“ der ehe entwerfen.[3]) Beim verlassen der kirche nach der trauung entspinnt sich zwischen dem brautpaar ein wortstreit, denn die braut will wieder in das „schloß ihres vaters“ zurückkehren, was ihr aber der bräutigam verbietet; gestern hatte sie noch zu bestimmen, aber heute muß sie gehorchen:

— Chez ton père tu n'iras point,
Hier soir tu étais la maîtresse,
Mais aujourd'hui je suis le maître.
(Buj. II, 21) [4])

Vereinzelt findet sich folgendes stolze lied der braut, welches in gegensatz zu allen anderen steht:

Si je suis mariée, vous le savez bien,
Si je suis à malaise, vous n'en saurez rien,
Ma chanson est dite, je ne vous dois plus.
(Héricher 144) [5])

Viel deutlicher treten die klagen der frau über ihre schlechte lage in den nicht mit bestimmten bräuchen verbundenen liedern hervor. Es sind vor allem fünf züge, welche den kern dieser Mm.-lieder bilden:

---

[1]) Beschreibungen dieser lieder geben V. Smith, Rom IX (1880), 562; Orain I, 186.

[2]) Orain I, 182.

[3]) Orain I, 182.

[4]) Vergl. Tréb., Vend. 58; ausführlicher, wenn auch nicht an diese zeremonien gebunden, ist der streit um die herrschaft in der ehe in Pineau 359 und Servettas 225 geschildert.

[5]) Vergl. auch Marelle, Arch. LVI (1876), 207.

1. die trauer über die schöne, verlorene mädchenzeit;
2. mühen und sorgen mit kindern;
3. schwere hausarbeiten;
4. wirtschaftliche nöte;
5. schlechte behandlung, die sie von ihrem manne, einem trinker und spieler, erdulden muß.

Seltener dagegen muß sie sich über die untreue ihres mannes beklagen.

Mit dem verlassen des elternhauses gibt sie zugleich ihre jugend, die freiheit und die „belle qualité de fille“ auf, mit wehmut läßt sie vater und mutter zurück:

Adieu, fleur de jeunesse,
Adieu, aimable liberté;
La belle qualité de fille,
Aujourd'hui, il faut la quitter. (Servettas 220) [1])

Welch gegensatz zu den zahlreichen liedern, in welchen das junge mädchen nichts sehnlicher wünschte, als verheiratet zu werden! Stattlich ist die zahl der fassungen, in welchen sie die schöne, vergangene jugendzeit bedauert und sich beklagt, daß sie für ihr ganzes leben unauflöslich an ihren mann gebunden ist.[2]) Früher als junges mädchen war sie reich, konnte sich herrlich putzen und ganz nach ihrem gefallen leben, aber heute ist sie arm:

Quand j'étais fille à marier,
(Et) en voiture j'ai volé;
Maintenant je m'en vais
Tiratsi, tirate, tiroton.
Mes enfants!
Le mariage m'a rendu(e)
Jusqu'au bout du village.
(Rossat, Schweiz. Arch. V (1901), 103) [3])

Solange die jungen burschen noch freier sind, zeigen sie sich von der besten seite, sind sie aber erst verheiratet, dann kommen alle ihre fehler zum vorschein:

---

[1]) Vergl. Jouve 87; Tiersot, Alp. fr. 326.

[2]) Buj. II, 37. Zitat s. u. vergleich; Marelle, Arch. LVI (1876), 206; weitere var. unter Séb., Hte. Bret. 275.

[3]) Vergl. Beauquier 354; Jouve 44; Marelle, Arch. LVI (1876), 200, 201; Rld. II, 50, 51.

Car les garçons sont honnêtes
Quand ils sont à marier;
Mais ils sont mariés,
C'sont des diables déchaînés.

(Séb., Hte. Bret. 275) [1]

Die lasten des haushaltes werden durch zahlreiche kinder erschwert, für die sie nun zu sorgen hat. Die klagen über die mühen mit deren erziehung und über die wirtschaftliche not finden in vielen liedern ausdruck.[2] Aber außer diesen sorgen hat sie auch noch wegen ihres mannes kummer, der im wirtshause trinkt und spielt, sodaß sie am folgenden tage sich mit wasser und käse begnügen muß, und selbst dieser kann nicht einmal bezahlt werden.[3] So erzählt eine frau von ihrem manne:

Il m' laisse à la maison,
Sans pain et sans farine;
Point d'argent pour en acheter:
Ça faisait triste mine!
Il m' laisse à la maison
Avec tous ces marmaillons. (Pineau 351)

Versucht sie, ihn an seine arbeit zu erinnern, so sind schläge seine antwort darauf. Großzügig will eine andere ihm noch das trinken nachsehen, wenn er es nur unterließe, sich mit anderen mädchen abzugeben.[4] Die not und das elend beginnen am ersten tage nach der hochzeit:

Le lendemain des noces,
Comment en vivrons-nous?
Nous y vendrons ton anneau d'or,
La plus belle de tes robes. (Guillon 485) [5]

Oft sucht sie dann in ihrer not ihre eltern auf und schüttet ihnen ihr herz aus. Die antwort, die sie bekommt, ist jedoch sehr verschieden. Der vater gibt ihr meist einen guten rat, der auch tatsächlich erfolg hat:

---

[1]) Var. Buj. II, 37; Dec. 118; P. P. M. II, 21; R. d. tr. p. XXIII (1908), 399; Rld. II, 50; Tarbé II, 86; Trad. IV (1890), 102.

[2]) z. b. Buj. II, 44; Cram. 126; Pineau 351; P. P. M. II, 25; R. d. tr. p. XXIV (1909), 285; Trad. IV (1890), 102; Tarbé II, 86.

[3]) Orain, Glossaire 189.

[4]) Guillon 493.

[5]) Vergl. auch Servettas 233.

Caressez-le, l'embrassez tant,
Donnez-lui du courage,
Et vous aurez dans peu de temps
La paix dans le ménage. (Trad. IV (1890), 14)

Die mutter will sie dagegen nicht anhören, da sie einst gegen ihren rat geheiratet hatte.[1])

Gleichsam eine zusammenfassung aller bisher geschilderten züge findet sich in packender weise in dem liede „Ce que c'est du ménagement", in welchem sie ihre resignation mit folgenden worten ausdrückt:

Le père est au cabaret
Qui mèn' mauvaise vie.
La femme est à la maison
Qui pleure, et qui gémie.
Dans le ménage l'on apprend
Ce que c'est du ménagement. (Buj. II, 35) [2])

Bemerkenswert ist noch der „abendgruß" an die braut. Hier werden der jungen frau alle leiden, die in der ehe auf sie warten, auf das schrecklichste ausgemalt: sie wird kochen müssen, den haushalt besorgen, nach dem keller gehen, bis mitternacht spinnen, die kinder wiegen, während der mann im wirtshause sitzt und, wenn er heimkommt, sie obendrein verprügelt.[3]) Obwohl hier das geschehen als erst in der zukunft liegend geschildert wird, so muß dieses lied trotzdem zu den Mms. gerechnet werden, da es im grunde genau dieselben oder wenigstens sinnverwandten vorgänge berichtet wie die lieder, in denen es sich um eine tatsächlich verheiratete frau handelt. Ebenfalls gehören die lieder hierher, deren inhalt als warnung für junge heiratsfähige mädchen gedacht ist, auch hier werden ähnliche oder gar dieselben ereignisse als in der zukunft liegend geschildert.[4]) Solange sie „filles à marier" sind, gehen sie stolz erhobenen hauptes einher, aber bald nach der hochzeit beugt sie das schicksal nieder:

---

[1]) Pineau 351.

[2]) Vergl. auch Marelle, Arch. LVI (1876), 201.

[3]) Buj. II, 32.

[4]) Arnaudin 462; Bladé II, 32, 78; C. M. 337, 339; Lambert II, 261, 263, 264; Trad. VIII (1894), 69; Tréb. II, 31.

Gouyates qui 'ét a marida,
Sit pa ta cap-luouades,
Que b'oou puyreun léou ha 'bacha.
(Arnaudin 459)

Es werden dann ebenfalls die freuden, welche die jungverheiratete erwarten, ausgemalt, wenn sie einen eifersüchtigen mann hätte oder ein kind, welches die ganze nacht schreit; [1]) wenn sie dann sommer und winter am bache waschen muß, wird sie bald ihre torheit bereuen:

Calera laua a l'arriu,
Ta plan l'iuer coumo l'estiu,
Deguens l'aigo tournado:
„Quiṇo peguesse èi hèit, moun Diu,
De m'este maridado!" (Bladé II, 32)

Wahrscheinlich wird sie dann auch mit schmutziger kleidung umherlaufen müssen:

Vostre vantau sarà merdous,
Lou coutilhoun sarà pissous,
Et touta mal couifada. (Lambert II, 263) [2])

Neben den bisher angeführten beispielen gehören noch viele andere fassungen zu den ernsten Mm.-liedern, welche ebenfalls fast ausschließlich hochzeitslieder sind.[3]) Da sie aber keine bemerkenswert neuen züge aufweisen, sollen sie hier nicht im einzelnen besprochen werden, jedoch werden einige treffende zitate aus ihnen später bei der charakteristik der personen verwendung finden. Diese varianten mit den bereits im text angeführten sind über hundert an der zahl, ein beweis für die außerordentliche beliebtheit und verbreitung dieser hochzeitslieder.

---

[1]) Lambert II, 263; Trad. VIII (1894), 69.

[2]) Ähnl. Bladé II, 32; Tréb. II, 264.

[3]) Arnaudin 468; Bas-Berry II, 122; V, 167; Beauquier 285, 309; B. D. 93; Buj. II, 40, 48; C. M. 445; Cram. 126, 181, 221, 360; Duine, Annales de Bret. XIV (1898/99), 82; Lambert II, 261, 264, 292; Marelle, Arch. LVI (1876), 202; Mél. VII (1894/95), 9; Orain I, 198, 200; Pineau 341; Poueigh 212, 424, 425; P. P. M. II, 19, 23, 241; R. d. tr. p. I (1886), 379; XXIII (1908), 399; Rld. I, 51, 52, 54, 177; Rom. IV (1875), 223; IX (1880), 262, 565, 566; Séb., Hte. Bret. 282; Servettas 187, 223; Servettas, Rev. Savoisienne LI (1910), 143; Trad. XI (1901), 78; Tréb. II, 75, 155; Ulrich 123.

Neben diesen hochzeitsliedern findet sich das motiv des trinkers auch in einem liebesliede behandelt, und zwar findet es wohl hier seinen schönsten ausdruck; es ist in dem liede von der schönen Spanierin:

Que mourira, l'Espagnolo,
Mourira dou mau d'amou,
Dens, uo crampo tapissado,
Sur un llèit coubert de flous. (Bladé II, 162) [1])

Sie hat es in ihrer ehe recht schlecht getroffen, während sie sich einen stolzen krieger wünschte, gab man ihr einen spieler zum mann, welcher tag und nacht in den wirtshäusern sitzt und sein geld verspielt. Wenn er heimkommt, hallt das haus von seinem getöse wieder, und die Spanierin, die in ihrem bette weint, beachtet er nicht:

Nou la preng, nou la caresso,
Nou lou hè milo poutous.
Que mourira, l'Espagnolo,
Mourira dou mau d'amou. (ibid.)

So zart und poetisch, wie das liebeslied der Spanierin geschildert ist, so grausam und realistisch werden die nöte der „Femme du Roulier“ ausgemalt. [2]) Hier wird geschildert, wie die arme frau von herberge zu herberge zieht, um ihren mann zu suchen, bis sie ihn schließlich findet, wie er sich mit einer magd vergnügt. Als sie ihn auffordert, mit heim zu kommen und ihm vorwürfe macht, daß er das geld verschlemmt, während sie mit ihren kindern not leiden muß, bestellt er in hohnvoller weise neuen wein, um auf das wohl seiner frau zu trinken. Betrübt kehrt sie heim, um ihren kindern zu sagen, daß sie keinen vater mehr haben; doch sie muß von ihnen hören:

Nous savons bien que nous avons un père,
Il est un bambocheur,
Mais, nous serons de même. (Daym. 60) [3])

---

[1]) Var. Bladé II, 164; C. M. 430.

[2]) Bas-Berry III, 107; Beauquier 274; Champfleury 75; Daym. 60; Doncieux 436 (daselbst ang. v. var.); Héricher 175; Rld. V, 71; Tréb., Vend. 287.

[3]) Champfleury sagt von diesem liede: „La netteté du language, la cruauté de ce petit drame saisissant en font même une des chansons les plus curieuses qui existent en France.“ (Champfleury 77.)

Im allgemeinen zeigen die varianten keine wesentlichen veränderungen. Es ist unwichtig, ob es sich um eine femme du roulier, du yopi[1]) oder du tambour[2]) handelt. Wichtiger ist aber eine veränderung des schlusses: während der kritische text bei Doncieux und die meisten anderen fassungen auch als äußerst dramatisch wirksames ende die hohnvolle antwort der kinder haben, daß sie es genau so tun werden, fügen drei fassungen noch einige zeilen an. In der einen nimmt sich die mutter das leben, indem sie sich in das wasser stürzt,[3]) während sie in der zweiten bedauert, daß sie ihre kinder nicht ertränkt hat,[4]) und in der letzten nimmt sie einen stock und verprügelt sie.[5]) Die beiden letzten — besonders die fassung bei Beauquier — verlieren durch diesen zusatz ihre so oft gerühmte sonderstellung unter den französischen volksliedern und sinken zur mittelmäßigkeit herab. Als letzte variation kann wohl das lied „Le mari infidèle“[6]) aufgefaßt werden, in welchem eine bürgerin von der messe zurückkommt und ihren mann bei der untreue mit einer „banbonnière“ ertappt.

Charakteristik der personen.

Die frau. So verschieden wie die themen der ernsten lieder von denen der heiteren lieder sind, genau so grundverschieden sind auch die charaktere. Auch in diesen liedern steht wieder die frau im mittelpunkt der handlung, aber sie erregt nicht mehr durch ihre ansichten und taten heiterkeit, sondern jetzt gehört ihr teilnahmvolles interesse und bedauerndes mitgefühl. Nichts ist mehr zu spüren von ihrer sinnlichkeit, kein verlangen nach untreue beherrscht sie; rachsucht, haß und drohungen sind ihr unbekannt. Nicht beklagt sie sich mehr über die teilnahmlosigkeit ihres mannes, sondern jetzt ist sie bedrückt von den ernsten wirtschaftlichen sorgen ihres haushaltes. Mit bedauern denkt sie an die schöne zeit zurück, als sie noch eine „fille à marier“ war, wo ihr freund sie zum tanze führte,

[1]) Bas-Berry III, 107.
[2]) Beauquier 274.
[3]) Tréb., Vend. 287.
[4]) Rld. V, 71.
[5]) Beauquier 274.
[6]) Mil. II, 222.

ihr alle aufmerksamkeiten erwies und eine rosige zukunft in der ehe versprach; aber nichts davon ist eingetroffen. Ein unsolider mann, eine schar von kindern, drückende armut und schwere hausarbeit machen ihr das leben zur hölle. Meist fügt sie sich, überwältigt von den schweren nöten, resigniert in ihr los, denn nach ihrer auffassung ist es das unabwendbare schicksal, dem sich jede frau in der ehe unterwerfen muß. Hatte sie auch als junges mädchen die besten hoffnungen, das leben zerschlug sie. Treffend drückt sie ihre tiefe enttäuschung in den worten aus:

Dans le ménage l'on apprend
Ce que c'est du ménagement. (Buj. II, 35)

Mitunter versucht sie aber auch, ihr los zu ändern, indem sie zu ihren eltern geht und diese um rat fragt. Auch in den heiteren liedern ging sie zu ihnen, aber dort, um sich über den alten, der nicht nach ihrem gefallen war, zu beschweren. Ganz anders hier: jetzt bittet sie um ratschläge, wie sie ihre wirklich schlechte lage verbessern kann. Nur einmal kann sie nach einiger zeit wieder zu ihren eltern gehen und ihnen voller freude sagen, daß ihr rat genützt hat; während ihr mann früher in der kneipe saß und nicht arbeitete, geht er jetzt seinen pflichten nach:

Bonjour maman, bonjour papa,
M'avez donné-z-un homme,
Il est toujours à la maison,
Toujours à sa besogne. (Trad. IV (1890), 14)

Aber dies ist nur ein ausnahmefall, denn in der regel bleiben ihre versuche erfolglos und ihre anfänglichen hoffnungen scheitern kläglich. Trefflich wird in dem folgenden liede ihr mutiges verhalten geschildert, wie sie der drohenden not trotzen will, aber schließlich doch besiegt wird. Schon am ersten tage ihrer jungen ehe klopft das elend an ihre tür, doch sie weist es hinaus:

Je loge point misère,
Je log' que gaïté. (Buj. II, 40)

Doch schon nach fünf tagen muß sie bekennen:

Entre, entre, misère,
Entre, vins t'y chauffer. (ibid.)

Und wenn es einmal erst fuß gefaßt hat, dann breitet es sich unaufhaltsam aus. Ebenfalls die „Femme du roulier" versucht, ihr los zu bessern und ihren mann zur heimkehr zu bewegen, jedoch erntet sie nur hohn und spott dafür. Nicht besser ergeht es einer anderen, die ihrem manne mit vollem recht vorhält, daß er besser daran täte, zu arbeiten und den lebensunterhalt zu verdienen, als stets im wirtshause zu sitzen; doch es ist erfolglos, wie sie sagt:

N'a point v'lu m'écouter,
S'est mis à me tricoter. (Pineau 351)

So ist nichts mehr von der ausgelassenen, lebenslustigen person zu spüren, welche den heiteren liedern das typische gepräge verleiht, sondern hier handelt es sich um eine arme, geplagte frau, die sich meist müde und abgekämpft ihrem schicksal ergibt und dem unheil seinen lauf lassen muß.

Der mann. Ebenfalls hat sich die figur des mannes gegenüber den heiteren liedern vollkommen verändert. Er ist nicht mehr der trottel, der zwar seiner frau ärger und unangenehmes bereitet, ihr lästig und unerwünscht ist, der aber schließlich doch irgendwie den kürzeren zieht und mit allen seinen eigenschaften und handlungen nie furcht oder schrecken erregt, sondern stets nur lächerlich und belustigend wirkt, sondern hier ist sein verhalten ernst zu nehmen. Er ist es, der durch sein wesen die wirklich schlechte lage seiner frau verursacht; hier verdient er abscheu und haß für sein benehmen.

Über sein alter und äußeres wird nichts gesagt, es ist aber sicher ein junger bursche, der sich soeben verheiratet hat. So nett und freundlich er vor der ehe war, so häßlich benimmt er sich jetzt, wo er verheiratet ist; denn so verhalten sich in der regel alle männer:

Tous les hommes sont si doux
Quand ils sont à marier;
Quand ils sont dans leur ménage,
Ce sont des diables déchaînés.
(P. P. M. II, 21) [1]

[1]) Arnaudin 468; Buj. II, 37; Dec. 118; Marelle, Arch. LVI (1876), 200; R. d. tr. p. XXIII (1908), 399; Rld. II, 50; Séb., Hte. Bret. 275; Tarbé II, 86; Trad. IV (1890), 102; Tréb. II, 75.

Erinnert ihn aber seine frau an die versprechen, die er ihr einst gab, so antwortet er ihr höhnisch:

> Lou tems dous amous que passo,
> E que ben lou dous patacs.
> Las prounmessos soun passados:
> Machant tems es arribat. (Bladé II, 164

Jetzt in der ehe enthüllen sich alle seine schlechten eigenschaften: er ist despotisch,[1] eifersüchtig,[2] zänkisch.[3]) Häufiger noch wird er als lebemann geschildert, der im wirtshause trinkt und spielt, während seine familie hunger leiden muß; stets kommt er betrunken heim:

> Qwand i r'vint dâ câbaret,
> 'L'est sô comme ine bièsse. (Cram. 181)[4]

Verhältnismäßig selten dagegen wird er als untreu hingestellt.[5] Natürlich verprügelt er auch seine frau, teils wenn er betrunken ist,[6] teils auch ohne grund.[7] Ganz allgemein wird von den männern gesagt:

> Ils batt't leurs pauv' femmes,
> A coup de poing, à coup de pied.
> Ou bien ils les font descendre
> Quate à quat' par l'escalier.
> (R. d. tr. p. XXIII (1908), 399)

Gleichsam eine zusammenfassung all seiner schlechten eigenschaften wird in einer prophezeiung ausgesprochen:

> N'aura soun marit tout jalous,
> Beuet, beligant, rasounous,
> E mèmo un pauc trucaire. (Bladé II, 32)

---

1) Trad. XI (1901), 78; Buj. II, 21; Tréb., Vend. 58.

2) Arnaudin 459; Bladé II, 78; Lambert II, 263; Rld. I, 52.

3) Beauquier 309; Pineau 349; Orain I, 200.

4) Arnaudin 468; Bas-Berry III, 121; Bladé II, 32, 78, 162, 164; Buj. II, 48; C. M. 430; Cram. 181; Guillon 493; Mél. VII (1894/95), 9; Orain I, 198; Orain, Glossaire 189; Pineau 349, 351; P. P. M. II, 23; Rld. I, 52, 53; Rom. IX (1880), 565; Séb., Hte. Bret. 280; Trad. IV (1890), 14; XI (1901), 78; Tréb. II, 75.

5) Guillon 493 und „Femme du roulier". s. s. 160.

6) Bladé II, 164; Cram. 181; Mél. VII (1894/95), 9; Trad. XI (1901), 78 u. a.

7) Rld. II, 50.

So hat er mit allen diesen untugenden nichts mehr mit dem zänkischen, albernen murrkopf aus den heiteren liedern zu tun, sondern er verkörpert den brutalen, oft ausschweifenden, trink- und spielsüchtigen mann, welcher durch seine leidenschaften sich und seine familie ins unglück stürzt. Nicht läßt er sich mehr von seiner frau zum allgemeinen spott überlisten, sondern mit dem stock in der hand spielt er sich als maître, als hausherr und tyrann auf, der nur seine wünsche kennt und in rücksichtsloser art seine frau, die ihm nicht gewachsen ist, unterjocht.

Diese lieder stellen somit einen ernsten, realistischen ausschnitt aus dem unglücklichen eheleben einfacher bürger oder bauern dar. Im gegensatz zu den heiteren liedern ist seine rolle von großer wichtigkeit, wie auch der schilderung seines wesens und seiner handlungen mehr platz als dort eingeräumt wird; jedoch bleibt natürlich auch hier die frau weiter die hauptperson.

Die figur des freundes fehlt diesen liedern vollkommen.

Die nebenpersonen. Als nebenfiguren sind allein die eltern vertreten; einige male wird nur kurz erwähnt, daß sie gegen die heirat waren, da sie bereits wußten, was ihre tochter erwartete; so erzählte die frau:

Mi mére mi l'aveut bin dit
Qui j'sèreu trompaie. (Cram. 181)

oder:

Je me suis marié[e]
Malgré tous mes parents,
Malgré père et mère.
(Rossat, Schweiz. Arch. V (1901), 105)

In einem anderen liede warnt der vater seine tochter und schildert ihr dann ausführlich alle „freuden“, die sie in der ehe erwarten.[1]) In anderen fällen geht die junge frau zu ihm und klagt ihm ihr leid, daß ihr mann stets im wirtshause sitzt und seine arbeit vernachlässigt, worauf ihr in der regel ihr vater den guten rat gibt, freundlich zu ihrem manne zu sein, da sie dadurch vielleicht wieder frieden in ihren haushalt brächte:

[1]) Tréb. II, 264.

Ma fille, prenez courage,
l' aura du changement;
Chérissez-le, caressez-le;
Prenez-le tout à la douce,
Et vous verrez en peu de temps
La paix dans vot' ménage.

(Séb., Hte. Bret. 280) [1])

Nur die mutter gibt ihr eine ablehnende antwort aus ärger darüber, daß einst ihre tochter ihren rat nicht befolgt hatte.[2])

4. Lieder der leichtfertigen frau.

Die lieder der leichtfertigen frau[3]) sind auch jetzt noch ihrem schon beschriebenen grundcharakter treu geblieben, wenn auch die lieder selbst durch andere ersetzt worden sind.[4]) Allgemein läßt sich sagen, daß sich der charakter der lieder und die personen unverändert erhalten haben, abgesehen von den ausgelassenheiten des 16./17. jahrhunderts. Die frau wird weiter als sinnlich und ausschweifend geschildert, sei es, daß ihre untreue nur kurz erwähnt wird,[5]) sei es, daß sie sie selbst bekennt[6]) oder ihre freunde sie verraten.[7]) Kann sie in einigen liedern den bitten der männer, bei ihr schlafen

---

[1]) Vergl. Bas-Berry III, 121; Pineau 349; Poueigh 424; Rld. I, 52, 53; Servettas 224, 225; Revue Savoisienne LI (1910), 140; Tiersot, Alp. fr. 322; Trad. IV (1890), 14; vergl. auch den rat des geistlichen Dec. 31, s. s. 124.

[2]) Pineau 351.

[3]) Hierher gehören: Arnaudin 471; Ballard 1724, 242; Beauquier 195; (Var.: Carnoy 368, Dumersan-Colet I, 22); Bladé II, 50, 100; Buchon 93; C. M. 454; Lambert, Rev. d. l. r. LI (1908), 128; Mél. I (1882/83), 550 (Var. Rld. I, 149, 151; II, 104; Ulrich 132); Mil. III, 33; Pineau 353; Rossat, Schw. Arch. VI (1902), 279.

[4]) Ausnahmen: erhalten sind: Rouen 1608, 412 (s. s. 96, anm. 1) in Mil. III, 33 u. Rouen 1608, 416 (s. s. 97, anm. 7) in Bas-Berry II, 105 ff; Bladé III, 14; Buj. I, 107; Cram. 171; Le Duc 129, 133; Mil. III, 137 ff; P. P. M. II, 122; R. d. tr. p. VIII (1893), 32, 33; Ritz 69 u. Revue Savoisienne XXXVIII (1897), 129; Rld. I, 324 ff; II, 176 ff; Rld. Alm. I (1882), 86; Tarbé II, 255; Tiersot, Alp. fr. 202; ders. Mél. pop. III, 26; VI, 64; Ulrich 135; Weck., P. de Fr. II, 81 u. a.

[5]) Mil. III, 33; Rossat, Schw. Arch. VI (1902), 279; Pineau 353.

[6]) Arnaudin 471.

[7]) Bladé II, 50.

zu dürfen, nicht widerstehen,[1]) so sucht sie sie in anderen liedern selbst auf[2]) oder läßt sie zu sich kommen.[3]) Bezeichnend für ihre einstellung sind ihre worte:

Que sies caou sies, nien chaoutiyou,
Aou me marit nat digues, nou. (C. M. 454)

Bemerkenswert ist ihr verhältnismäßig häufiges vorkommen in trinkliedern[4]) und als neue eigenschaft: ihr haß gegen ihren mann.[5]) Gemessen an ihrer bedeutung bleibt sie weiter der mittelpunkt der lieder.

Unbedeutend ist der mann. Oft wird er nur kurz erwähnt,[6]) seltener handelt er, sei es, daß er mit dem freunde seiner frau spricht,[7]) sei es, daß er sie für ihre untreue bestraft.[8]) Im gegensatz zum 16./17. jahrhundert fehlt ihm jene tölpelhaftigkeit, die ihn ruhig mit ansehen ließ, wie er betrogen wurde. Hier zeigt er sich als mißtrauisch und versucht, seine frau von ihren ausschweifungen zurückzuhalten oder sie dafür gehörig zu bestrafen.[9])

Recht unbedeutend ist auch die rolle des freundes. In einigen fällen muß er nur als vorgestellt angenommen werden[10]) oder wird nur kurz erwähnt.[11]) Wo er etwas ausführlicher besprochen wird, zeigt er sich als würdiger partner der frau. Auffällig ist, wie oft er als indiskreter schwätzer geschildert wird, der sich seiner erfolge prahlend rühmt.[12])

Auch die lieder des cocu, die ebenfalls ihrem schon beschriebenen grundcharakter[13]) treu bleiben, leben weiter; jedoch würde es zu weit führen auf sie näher einzugehen.

---

1) C. M. 454; Buchon 93; Ulrich 132 und var.
2) Arnaudin 471.
3) Beauquier 195 u. var.
4) Mil. III, 33; Pineau 353; Rossat, Schw. Arch. VI (1902), 279.
5) Bladé II, 50; Pineau 353.
6) Bladé II, 100; Buchon 93; Mil. III, 33; Pineau 353.
7) Beauquier, 195; C. M. 454.
8) Arnaudin 471; Bladé II, 50.
9) Bladé II, 50.
10) Mil. III, 33; Rossat, Schw. Arch. VI (1902), 279.
11) Bladé II, 100.
12) Beauquier 195 u. var.; Bladé II, 50; C. M. 454.
13) s. s. 28 u. 100.

5. Äußeres.

Eine systematische betrachtung des äußeren der lieder erübrigt sich, da alle wesentlichen unterschiede vom 16./17. jahrhundert bereits in dem historischen abschnitt [1]) ausreichend hervorgehoben worden sind. Da sich sonst kaum nennenswerte abweichungen finden, würde eine nochmalige betrachtung nur wiederholungen bringen; wohl aber soll die verwendung der lieder geschildert werden.

Ein großer teil von ihnen sind tanzlieder, rundtänze (rondeaux). [2]) Aber abgesehen davon werden sie auch sonst zu bestimmten gelegenheiten verwandt, so wird der größte teil der lieder ernsten inhalts, ungeachtet der wenig erfreulichen schilderungen von dem eheleben, [3]) wie aus verschiedenen beschreibungen hervorgeht, [4]) zu den hochzeitsfesten gesungen; von den heiteren gehören die grotesken lieder vom „Nigaud de mari“ [5]) und vom „Petit mari“ [6]) hierher, wie auch das lied, in welchem der mann seiner frau vom markte nichts weiter mitbringt als einen stock, [7]) ebenfalls die lieder, welche die tierhochzeiten schildern und in einigen gegenden, wie z. b. in der Normandie, noch zu den festen gesungen werden. [8])

Aber auch zur ernte und weinlese hört man oft die heiteren lieder, wie z. b. „La petite Rosette“, [9]) „La brebis pelade“ [10]) „Toutes les crabes de la Lane“ [11]) und „Marion et son âne“, [12]) welches an anderer stelle als chanson de marche bezeichnet wird. [13])

---

1) s. 119 ff.

2) Über die art der ausführung vergl. Bladé, Armagnac VI und Jouve 27. — 3) Vergl. s. 154 ff.

4) Bladé I, XIV—XXIV; Orain I, 177—225; V. Smith, Rom. IX (1880), 547—570.

5) Orain I, 209, s. s. 151, anm. 3.

6) Orain I, 212, s. s. 148, anm. 5.

7) Tréb., Vend. 118, s. s. 125, anm. 1.

8) Vergl. Morf, Arch. CXI (1903), 150.

9) Daym. 38, s. s. 127, anm. 1.

10) Tréb. II, 157, s. s. 125, anm. 3.

11) Lamarque 70, s. s. 130, anm. 1.

12) Lambert, Rev. d. l. r. LI (1908), 457 ff., inhaltsangabe, s. s. 97, anm. 7, Rouen 1608, 416.

13) Rld. I, 325.

Ganz verschieden hiervon ist die verwendung als kinder- und wiegenlieder. Es sind besonders die grotesken, die hierfür in betracht kommen; so gehört in erster linie das thema vom „Petit mari" und seine variationen hierher, welches in mehreren kinderliedersammlungen zu finden oder auch sonst als solches bezeichnet oder erkenntlich ist.[1]) Als wiegenlied ist das thema des „Gambio mari"[2]) seit zwanzig generationen bekannt, wie auch die „Dot ridicule",[3]) deren eine variante auch als wecklied dient.[4]) Nicht zu den grotesken gehören zwei andere berceuses: in der einen beklagt sich das junge mädchen, daß es an einen greis verheiratet worden ist,[5]) und in der anderen, einer ravotte, ebenfalls einer art wiegenlied, erzählt die mutter ihren kindern, wie gut sie es vor ihrer ehe gehabt hätte und wie schlecht es ihr jetzt gehe.[6]) Auch die grotesken spottlieder auf die ehe, sei es, daß sie tierhochzeiten, wie „Les noces du papillon", schildern oder auch die hochzeiten der menschen stark übertrieben beschreiben und verspotten, sind trotz ihrer satire jetzt meist nur noch harmlose kinderlieder.[7])

Und schließlich soll auch noch ein kleines, kurzes liedchen erwähnt werden, welches ein alter hirte jeden abend sang, wenn er seine herden zum stalle heimtrieb; es schließt mit den zeilen:

Ah! que les filles sont malheureuses
De se mettre en ménage.

(R. d. tr. p. I (1886), 373)

So werden die Mm.-lieder bei den verschiedensten gelegenheiten gesungen: als tanzlieder und zur unterhaltung, als hochzeits- und arbeitslieder, als kinder- und wiegenlieder; sicherlich ein zeichen für die große beliebtheit und allgemeine verbreitung, der sie sich erfreuen.

---

[1]) Dum. Enf. 76; Kuhff 170, 172; Rolland, Rimes et jeux de l'enfance, 362; Orain I, 81; Bladé II, 324; Rld. II, 61; Ulrich 145.

[2]) Servettas 229; Jouve 28, s. s. 150.

[3]) M. L. 70, s. s. 147, anm. 6.

[4]) M. L. 237, s. ibid.

[5]) Sol. 193, s. s. 124, anm. 1.

[6]) Jouve 44, s. s. 156, anm. 3.

[7]) Morf, Arch. CXI (1903), 150.

6. Balladen.

Obgleich die balladen in keinem zusammenhang mit den bisher behandelten liedern stehen, so seien doch als anhang hier einige angeführt, um zu zeigen, in welcher art sie sich mit dem thema der schlecht verheirateten frau auseinandersetzen.

Bevor die eigentlichen balladen behandelt werden, sei noch auf einige balladenähnliche hingewiesen. An erster stelle steht ein lied, in welchem ein junges mädchen seinem freunde verspricht, ihn zu heiraten, wenn er von den soldaten zurückkommt. Aber in seiner abwesenheit zwingt sein vater es dazu, einen alten mann zu nehmen. Als es dies seinem freunde mitteilt, kommt er eilends zurück, und beim abschied stirbt es in seinen armen.[1]) In dem nächsten liede[2]) verbietet der vater seiner tochter, ihren freund zu heiraten, darauf töten sie beide ihn und fliehen; jedoch hat sie es bald bitter zu bereuen. Ein anderes mädchen wird von seinem vater dreihundertfünfzig meilen fort an einen unbekannten verheiratet. Unterwegs droht ihm dieser an, daß es fußtritte, faustschläge und ohrfeigen bekommen werde und daß es so „bien aimado“ sein werde.[3])

Und schließlich sei auf einige lieder hingewiesen, in welchen übernatürliche kräfte mitspielen. So ist das mädchen nichtsahnend an den teufel verheiratet worden, wird aber noch rechtzeitig von der jungfrau oder den engeln gerettet;[4]) in anderen varianten dagegen bleibt es — teils durch die schuld seines mannes, teils durch seine eigene schuld — dem teufel ausgeliefert.[5]) Ein anderes lied zeigt, wie das mädchen seinem armen freunde verweigert wird und einen reichen alten heiraten muß, jedoch stirbt es, und erst dem freunde, der als reicher mann aus der fremde heimkehrt, gelingt es, es wieder zu erwecken und zu heilen.[6])

---

[1]) Tiersot, Alp. fr. 243 (var. Bas-Berry II, 115; P. P. M. 67; Ritz 29; Rossat, Schw. Arch. IV (1900), 310; Servettas 249.

[2]) Rev. de ph. fr. XVIII (1904), 203.

[3]) Lambert II, 290.

[4]) Smith, Rom. IV (1875), 115; Rom. X (1881), 116.

[5]) V. Smith, Rom. IV (1875), 116, 448; Mil. I, 67; Luzel I, 27; Barzaz-Breiz, La fiancée du Satan.

[6]) V. Smith, Rom. VII (1878), 78.

Die eigentlichen balladen lassen sich in solche mit befriedigendem ausgang und in solche, die mit dem tode der heldin enden, einteilen.

In dem ersten liede „Flurançо“ oder „Escribeto“ muß der gatte seine noch sehr junge frau bei seiner mutter zurücklassen, da er in den krieg zieht. Als er heimkommt, erfährt er, daß sie von den Mauren entführt worden ist. Er reist ihr nach und bringt sie glücklich wieder heim.[1]) Ähnlich ist die „Porcheronne“; auch hier vertraut der mann seine frau während seiner siebenjährigen abwesenheit seiner mutter an. Diese jedoch demütigt sie und läßt sie die niedrigsten arbeiten verrichten, bis schließlich der mann zurückkehrt und sie wieder in ihr recht einsetzt.[2]) Auch die „Sœur vengée“, welche von ihrem gatten auf das schlimmste mißhandelt wird, wird von ihren brüdern in ihrer unwürdigen lage entdeckt und gerächt, indem sie den bösewicht töten.[3]) Ganz anderer art ist „Le mariage anglais“, wo eine französische prinzessin an einen englischen könig verheiratet wird. Während sie zuerst untröstlich ist, besinnt sie sich aber in der nacht eines anderen und schließt mit dem Engländer frieden.[4]) Und schließlich sei als letztes „Sainte Henori“ genannt. Hier handelt es sich um eine unschuldig verdächtigte frau, die von ihrem gatten verstoßen wird,

---

[1]) Arbaud II, 73; Bladé II, 44; Doncieux 125 (dort ang. von var.); Ritz 84; V. Smith, Rom. VII (1878), 64.

[2]) Arbaud I, 91; Atger, Rev. d. l. r. VI (1874), 259; Beauquier 259; Buj. II, 215; Champfleury 195; Crane 56, 71; Doncieux 196 (dort ang. v. var.); Duine, Annales de Bret. XIII (1897/98), 511; Fleury 264; Guillon 93; Legrand, Rom. X (1881), 369; Luzel I, 196, 202, 206; Mél. II (1884/85), 45; Mil. I, 195; Pineau 405; P. P. M. I, 47; Quépat 5; R. d. tr. p. III (1880), 364; Ritz 85; Smith, Rom. I (1872), 352 ff.; X (1881), 584; Tiersot, Mél. pop. IX, 8; Ulrich 3.

[3]) Arbaud I, 83; Champfleury 27; Doncieux 185 (dort ang. v. var.); Dum. III, 79; Mél. I (1883/84), 435, 436; Mil. I, 125; Rld. I, 292; II, 163; Smith, Rom. VI (1877), 428 ff.; Sol. 18; Trad. II (1888), 113; Ulrich 8, 9; Vicaire, Nouvelle Rev. XCIV (1895), 358.

[4]) Beauquier 379; Beaurepaire 80; Doncieux 303 (dort ang. v. var.); Guillon 13; Héricher 85; Legrand, Rom. X (1881), 365; Mil. I, 218; Pineau 403; Quépat 46; R. d. tr. p. IV (1889), 567; XII (1897), 10; Rld. V, 65 ff.; Smith, Rom. III (1874), 365 ff.; Tiersot, Mél. pop. IV, 44; Ulrich 54, 55 (ebenf. dort ang. v. var.).

aber, nachdem sich ihre unschuld erwiesen hat, wieder angenommen wird.[1])

Das erste lied der balladen mit tragischem ende knüpft an dieses motiv an, in welchem die unschuldige marquise von ihrem gatten, den man getäuscht hatte, getötet wird. Zu spät erfährt er die wahrheit und verbringt nun mit büßen den rest seines lebens.[2]). Viel bekannter als dieser gwerz sind „Les anneaux de Marianson“. Auch hier wird der gatte durch ein paar gefälschte ringe von der angeblichen untreue seiner frau überzeugt. Voll wut eilt er heim, zerschmettert sein neugeborenes kind und schleift seine frau zu tode; erst kurz vor ihrem ende erfährt er ihre unschuld.[3]) Als nächstes ist „Le mari meurtrier“ zu nennen. Hier bestimmt die mutter ihren sohn, seine frau zu töten und ihr deren herz und das ihres kindes zu bringen, was er auch tut;[4]) häufig folgt dann noch die bestrafung des bösewichtes.[5]) Und schließlich gehört auch noch „La marquise“ hierher. Der könig sieht unter seinen hofdamen die schöne gräfin und begehrt sie. Da es der könig ist, muß sie sich und ihr gatte in ihr schicksal ergeben; jedoch vereitelt es die königin, welche der marquise einen strauß überreichen läßt, dessen geruch sie tötet.[6])

Es handelt sich hier in diesen halb epischen, halb lyrischen liedern nicht mehr um die realistischen schilderungen der wirtschaftlichen nöte des täglichen lebens oder um die klagen einer jungen, sinnlichen frau über vernachlässigung, sondern

---

[1]) Luzel I, 161.

[2]) Luzel I, 500.

[3]) Arbaud II, 82; Beaurepaire 73; Crane 52; Doncieux 215 (dort ang. v. var.); Dec. 259; Haupt 99; Héricher 154; Legrand, Rom. X (1881), 376; R. d. tr. p. XII (1897), 297; Ulrich 37 (ang. v. var.); W. 303.

[4]) R. d. tr. p. IV (1889), 133; Smith, Rom. X (1881), 194; Ulrich 16.

[5]) Arbaud II, 69; Buj. II, 226; Crane 10; Mil. I, 263; Smith, Rom. X (1881), 197; Tréb. II, 292; Ulrich 21.

[6]) Bladé, Armagnac 25; Buj. II, 169; Doncieux 295 (ang. v. var.); Guillon 23; Legrand, Rom. X (1881), 367; Leroux de Lincy (1842), II, 6; Puymaigre, Rom. III (1874), 101; R. d. tr. p. XII (1897), 6; Smith, Rom. III (1874), 369; Ulrich 31 (var.).

hier werden in ernster, würdiger, dem stoffe angemessener form die ereignisse geschildert, die über die unglückliche und unschuldige frau hereinbrechen. Bemerkenswert ist das vorhandensein einer dritten person, die, obwohl sie außerhalb der ehe steht, als böser gegenspieler der frau und urheber alles übels bezeichnet werden kann; diese figur fehlt nur in „Le mariage anglais“ und „La sœur vengée“, sonst ist sie überall vertreten, sei es, daß es die mutter ist, welche die frau in abwesenheit ihres mannes demütigt, oder daß sie den sohn zum morde an seiner frau verleitet, sei es, daß es der verleumder ist, welcher dem gatten von der angeblichen untreue seiner frau erzählt, oder daß es gar selbst der könig ist, der vermöge seiner absoluten gewalt die glückliche ehe der marquise zerstört. Durch einfügen dieser figur tritt nicht nur die unschuldige reinheit der frau stärker hervor, sondern auch die handlung wird ungleich dramatischer. Zu beachten ist ferner noch, daß diese lieder selten in bürgerlichen kreisen spielen, sondern meistens sind die personen hohe damen, ritter und grafen.

C. Vergleich der mittelalterlichen und der neuzeitlichen Maumariée. Ursprungsfragen.[1])

Da die mittelalterlichen chansons à personnages durchaus heiteren charakters sind, so ist es selbstverständlich, daß sie nur mit den entsprechenden gruppen der neuzeit verglichen werden können, denn wie in den bisherigen darlegungen bereits erwiesen worden ist, liegt den grotesken und ernsten liedern wie auch der Lfr. ein völlig anderer sinn zugrunde als den heiteren liedern.

1. Heitere lieder.

Es läßt sich behaupten, daß das allgemeine grundthema der mittelalterlichen chansons à personnages in den heiteren Mms. vom 15. jahrhundert bis zur letzten neuzeit sich wiederfindet. In all diesen liedern handelt es sich um eine unglücklich — oft gegen ihren willen — verheiratete frau, die sich beschwert, daß ihr mann sie vernachlässigt, schlägt, schlecht behandelt oder sie mit seiner eifersucht plagt. Selten jedoch ist sie gewillt, sich mit ihrer lage abzufinden, sondern meist droht sie, gleiches mit gleichem zu vergelten, ihren mann zu betrügen oder sich sonstwie hilfe zu verschaffen; haßerfüllt steht sie ihm gegenüber. Für diese und noch einige vereinzelte verwandte gedanken läßt sich aus den verschiedenen jahrhunderten eine reihe von ähnlichen zitaten zusammenstellen; so beschwert sie sich, daß sie gegen ihren willen verheiratet worden ist:

---

[1]) Über die Mm. im 15./16. jahrhundert hat auf grund einiger weniger sammlungen A. Parducci gehandelt (Rom. 38, 1909). Die ergebnisse dieser arbeit werden hier teils gebilligt, teils widerlegt.

Mittelalter:

A un vilain m'ont donnée mi parent
(R. P. I, 64) [1])

16. jahrhundert:

Mon pere m'a mariée
A ung ort villain ialoux. (Lyon 1538, 133) [2])

Letzte neuzeit:

Mon père m'a mariée,
A un vieux point à mon gré. (Buj. II, 62) [3])

Über vernachlässigung beklagt sie sich:

Mittelalter:

Mauvais vilains rasoutés;
vos me ronchiés les l'oïe,
cant je dor les vos costés,
et si ne me faites mie
le jeu d'amors a mon gré. (R. P. I, 41) [4])

17. jahrhundert:

Un faux vieillard tout racourcy.
. . . .
La nuict que couchay avec luy,
Se recule et s'endormit. (W. 337) [5])

Letzte neuzeit:

Mon père me marie,
L'autre dit jour, pour mon malheur,
Il m'a donné un vieillard d'homme
Qui n'entend pas le jeu d'aimer.
(Guillon 491) [6])

Für diese vernachlässigung will sie sich rächen, indem sie ihren mann zum hahnrei macht:

Mittelalter:

Or soit en sa meson,
et nos nos deduiron,
car il m'a fet trop languir et souspirer.
(R. P. I, 49) [7])

---

[1]) Vergl. s. 3, anm. 3.
[2]) Vergl. s. 68 ff.
[3]) Vergl. s. 122 ff.
[4]) Vergl. s. 2, anm. 6 und R. P. I, 69.
[5]) Vergl. s. 68, anm. 1.
[6]) Vergl. s. 123, anm. 2.
[7]) Vergl. auch s. 2, anm. 6.

16. jahrhundert:

Le vieillart a longue eschine
Toute nuyct my tourne le cul.
Mais se plus il y retourne
En brief le feray ,cocqu. (Lyon 1538, 133)[1]

Letzte neuzeit:

Que ferai-je pauvrette!
D'un si chétif époux?
. . . .
Qui, du jeu d'amourette
Ne connaît pas les coups;
Il faut que je le mette
Au nombre des coucous. (Rld. I, 87)[2]

Ebenfalls soll er betrogen werden, wenn sie von ihm geschlagen wird:

Mittelalter:

Je li dis bien, ains qu'il m'ëust plevie,
c'il me batoit ne faisoit vilonie,
il seroit cous. (R. P. I, 24)[3]

17. jahrhundert:

Je luy ay dit, mary battez.
Car si ie vous puis échapper.
Je m'en iray au bois iouer.
Auec ces gentils escoliers.
Qui m'aprendront le ieu d'aymer.
(Rouen 1608, 468)[4]

Letzte neuzeit:

Ah! s'il me bat, je m'en irai.
Je m'en irai au bois jouer,
Avec de gentils écoliers.
Ils m'apprendront le jeu d'aimer.
(Tiersot, Mél. pop. III, 20)[5]

Ihr haß gegen den mann geht soweit, daß sie ihm den tod wünscht:

---

1) s. s. 79.
2) s. s. 135.
3) s. s. 2, anm. 4.
4) s. s. 71.
5) s. s. 125, anm. 1.

Mittelalter:

Plëust a Dieu que chascune de nous
Tenist la pieau de son mari jalouz.
(Mot. I, 130)[1]

16. jahrhundert:

Car cest ung hors villain jaloux;
La malle mort le puisse abastre
Avant qu'ils soient quatre jours. (W. 250)[2]

Letzte neuzeit:

Je voudrais qu'il vînt un édit
D'écorcher tous les vieux maris;
j'échorch'rais le mien tout en vie.
(Rld. I, 77)[3]

So haßerfüllt sie gegen ihren mann ist, so treu und ergeben ist sie ihrem freunde:

Mittelalter:

Mes maris si me manaicet
et se dist k'il me baterait;
mais por choce qu'il me faicet
mes cuers ne vous oblierait,
mes lealment vous amerait
con bone dame son amin. (R. P. I, 26)[4]

15. jahrhundert:

Si je pers ma renommée
Pour l'amour de mon amy,
Point n'en doy estre blasmée,
Car il est coincte et joly. (G. P. 111)[5]

16. jahrhundert:

Tiens donc ton cueur en repos
Mon amy car ie t'asseure,
Premier que changer propos
Il conuiendra que ie meure.
(Paris 1581_2, 49)[6]

Jüngere beispiele fehlen.

---

1) s. s. 3.
2) s. s. 81.
3) Vergl. s. 127, anm. 5.
4) s. s. 3, anm. 1.
5) s. s. 80, anm. 3.
6) Hier handelt es sich um die äußerung eines jungen mädchens. s. s. 80, anm. 3.

Der gedanke, daß der freund tag und nacht für die wünsche der frau zur verfügung stehen muß, ist in den beiden folgenden zitaten ausgedrückt:

Mittelalter:

Car j'ai ami!
. . . .
Il me sert et nuit et jour. (Mot. II, 111)

17. jahrhundert:

Le mien[1]) m'en vouloit faire autant,
Mais ie l'ay changé à l'instant
A un qui baise nuict & iour. (Parn. $_2$, 36)

Jüngere beispiele fehlen.

Gemeinsam den liedern aller zeiten ist die ansicht der frau, daß sie ihre jugend nicht dem reichtum des alten opfern darf:

Mittelalter:

J'aim mult mels un poi de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.
(R. P. I, 68)

17. jahrhundert:

Fy de la richesse
Qui grand joye n'en a,
Vieillesse et jeunesse
Ce n'est que fatras. (W. 351)[2])

Letzte neuzeit:

Au diable la richesse,
Quand l' plaisir n'y est pas;
J'estim'rais mieux un homme
Z'-à mon contentement,
Non pas que la richesse
De ce vieillard marchand. (Buj. II, 61)[3])

Ihre auffassung, daß die frau, welche einen unpassenden mann hat, sich einen freund wählen darf, findet sich sowohl im mittelalter wie auch im 16. jahrhundert in ähnlicher weise ausgedrückt.

---

[1]) Gemeint ist der mann, der seine frau vernachlässigt.

[2]) Vergl. s. 79, anm. 1.

[3]) Vergl. s. 122, anm. 1.

Mittelalter:

Dame qui a mal mari,
s'el fet ami,
n'en fet pas a blasmer. (R. P. I, 64) [1]

16. jahrhundert:

Et moy qui suis ieune dame
Et luy ung vieillart rioteux
Me deuroit on donner blasme
Si ferois quelque amoureux.
(Lyon 1538, 133) [2]

Die variation, daß die frau eine list gebraucht, um eine untreue begehen zu können, findet sich sowohl im mittelalter wie auch im 16./17. jahrhundert. In dem mittelalterlichen liede rät eine frau der anderen, sich anscheinend Gott zu widmen, um dann ungestörter ihren wünschen nachkommen zu können, wie sie es selbst getan hat:

Mittelalter:

Tel vie ai je menée
set ans antiers senz delaier,
ma vie abandonée au Dieu mestier;
car je ai fait par mon barat
autrui cuidier
que haisse ce que j'ai plus chier. (R. P. I, 47)

15. jahrhundert:

Eine ähnliche ausrede gebraucht die frau, die am morgen von ihrem freunde zurückkehrt, auf die fragen ihres mannes, woher sie käme:

Je vien du mostier, les autres i vont tos.
(Meyer 23)

Letzte neuzeit:

Ähnliche motive, die gerade diese list gebrauchen, fehlen in der neuzeit, obwohl natürlich die nie um eine ausrede verlegene frau sonst nicht fehlt. (Marion et ses finesses.)

Die vorstellung, daß der eifersüchtige alte seine frau ständig bewacht, ist sowohl im mittelalter wie im 16./17. jahrhundert zu finden, in der letzten neuzeit dagegen fehlt sie in dieser krassen form:

---

1) s. s. 2, anm. 6.
2) s. s. 79, anm. 1.

Mittelalter:

Li miens plains de jalosie
me garde et guete et espie:
toz jorz me guet il. (R. P. I, 48) [1]

16. jahrhundert:

Quand il va aux champs
Me laisse vn valet,
C'est le plus meschant
Qui fut iamais faict.
Soudain luy va dire
Tout ce que i'ay faict,
Mon geste & mon rire,
Mon dict & mon faict. (Paris 1581, 72) [2]

Enger verwandt dem sinne nach sind die folgenden zwei zitate, welche die eifersucht des mannes schildern:

Mittelalter:

„Amis, vos m'avés perdue:
li jalos m'a mis en mue.“ (R. P. I, 38) [3]

15. jahrhundert:

Vray Dieu, qui m'y confortera
Quand ce faulx jaleux me tiendra
En sa chambre seulle enfermée? (G. P. 121) [4]

Die vorstellung, daß der alte sich lieber mit seinem gelde beschäftigt als mit seiner frau, wird in den zwei nächsten stellen zum ausdruck gebracht:

Mittelalter:

A un vilain m'ont donnée mi parent,
qui ne fet fors aüner or et argent,
et me fet d'ennui morir assés sovent. (R. P. I, 64) [5]

17. jahrhundert:

Le plus beau de ses discours
Et de ses paroles,

---

1) s. s. 2, anm. 5.

2) s. s. 86, anm. 6.

3) s. s. 3, anm. 6.

4) Daß für die neuzeit keine beispiele angeführt sind, soll nicht besagen, daß die figur des eifersüchtigen ehemannes nicht mehr beliebt sei, vielmehr ist auch noch in den liedern des 19./20. jahrhunderts die eifersucht eine typische eigenschaft des alten; bei diesem vergleich von zitaten kommt es aber nur darauf an, ganz besonders ähnliche gegenüberzustellen.

5) s. s. 4.

Au lieu de parler d'amours
N'êt que de pistoles. (W. 338) [1]

Jüngere beispiele fehlen.

Schließlich sei noch auf die äußere beschreibung des mannes hingewiesen, nach der er als bucklig geschildert wird: Mittelalter:

Vilains bossus et malestrus. (R. P. I, 35) [2]

17. jahrhundert:

Mon père ma mariée à vn bossu.
(Caen 1615 $_2$, 42) [3]

Letzte neuzeit:

Mon père m'a marié'
An' in bossu. (Buj. II, 52) [4]

Diese stellen zeigen, wie einzelne wichtige gedanken des grundthemas in den verschiedenen jahrhunderten in annähernd ähnlicher form ausgedrückt werden und beweisen auch, daß das allgemeine grundthema dasselbe geblieben ist.

Von großer bedeutung für einen vergleich der mittelalterlichen lieder mit denen der neuzeit sind einige besonderheiten der chansons à personnages, welche der neuzeitlichen Mm. fehlen:

1. die abneigung gegen den mann nur aus dem grunde, weil er der ehemann ist;
2. das stete vorhandensein des freundes;
3. die art der darstellung.

Einige äußerungen der frau mögen ihre ansicht belegen, daß sie ihrem freunde gehört und nicht ihrem manne, den sie grundlos verabscheut:

Fi, mari, de vostre amour!
Car j'ai ami
Tel com il afiert a mi. (Mot. I, 232)

. . . vilains mal portrait
. . . .
uos nauez en moi nuns droit
car iai amin qui me plait.
(Arch. XCIX (1897), 374)

---

[1]) s. s. 87, anm. 1.
[2]) s. s. 4.
[3]) s. s. 83, anm. 1.
[4]) s. s. 138.

Ja Dieus ne me doinst corage
D'amer mon mari,
Tant com je aie ami
Tel com je l'ai choisi. (Mot. I, 126)

Sie hält es für ihr gutes recht, ihren freund lieben zu dürfen, und ist erstaunt, wenn sie dafür geschlagen wird:

Por coi me bait mes maris,
je ne li ai rienz mesfait
ne riens ne li ai mesdit
fors c'acolleir mon amin
soulette. (R. P. I, 23)

Der freund ist in allen liedern des mittelalters vorhanden, sei es, daß er im monolog der frau, im gespräch zwischen mann und frau oder zwischen zwei frauen erwähnt wird, sei es, daß er selbst mit der frau spricht oder daß der dichter die rolle des freundes übernimmt. In der neuzeit dagegen ist seine bedeutung beträchtlich zurückgegangen, denn er fehlt nicht nur in einem teil vereinzelter lieder, sondern auch ganze variantengruppen kennen ihn nicht.[1]) Erklärlich ist dies daraus, daß in sämtlichen mittelalterlichen liedern das motiv der untreue vertreten ist, welches in der neuzeit zwar auch einem bedeutenden teil der lieder eigen, jedoch nicht immer erforderlich ist, und daß die dichter oft die stelle des freundes übernehmen und sich dabei natürlich in den vordergrund schieben. Daß der freund selbst auftritt und irgendwie handelt, ist in der neuzeit selten und als ausnahme zu betrachten, während es im mittelalter durchaus selbstverständlich ist.

Verschieden von der neuzeit ist auch die art der darstellung der chansons à personnages. Während im mittelalter neben vereinzelten reinen monologen der frau die lieder meist mit einigen einleitenden worten des dichters beginnen, was zweifellos ein typisches merkmal für das konventionelle dieser gattung ist, sind die lieder vom 15. jahrhundert an zum größten teil nur monologe der frau. Es findet sich im 15. und 17. jahrhundert nur je ein beispiel, wo der dichter dem eigentlichen liede eine einleitung ähnlich den chansons à per-

---

[1]) Vergl. s. 142.

sonnages vorausschickt;[1]) neben der überwiegenden anzahl der monologlieder gibt es einige, welche in unpersönlicher berichtform erzählen oder als dialoge zwischen zwei personen gedacht sind.[2]) Ein beliebtes mittel, die eintönigen monologe zu unterbrechen, ist es, die frau die kurzen unterredungen, welche sie mit ihrem vater, mann, freund oder sonst jemand gehabt hat, wiedergeben zu lassen.

Parducci, welcher die entwicklung der Mm. im 15. und 16. jahrhundert behandelt hat, bemerkt hierzu, daß von den fünf von Gaston Paris aufgestellten formen „una qui non è rappresentata (die zweite, wo der dichter dem streite zwischen mann und frau beiwohnt), e scarsamente ricorrono le altre tre, che svolgevano il motivo del poeta che assiste ad un convegno fra la donna e il suo amico, i quali esprimono il loro pensiero sul marito (3⁰): B. 18; W. 94; o che consola, o tenta di consolare, una donna, di cui ascolta o provoca i lamenti (4⁰): P. 53; o che presenzia il convegno di due donne, che si scambiano le loro sofferenze (5⁰): W. 157. Invece è ampiamente sviluppata quella di esse, che mette in iscena la donna, la quale si lamenta del proprio marito“.[3]) Die von Parducci unter 3⁰ und 5⁰ angeführten lieder können aber keineswegs als fortsetzung oder weiterentwicklung der alten formen betrachtet werden, die einen dichter als zuschauer voraussetzen, denn sie sind reine dialoge zwischen den einzelnen personen, welche die wechselreden gleichmäßig auf die verschiedenen sprecher verteilen (W. 94[4]), 157[5])), während in B. 18 einige unpersönlich einleitende verse dem eigentlichen dialog vorangestellt sind. Bemerkenswert ist, daß alle drei lieder keine Mms. sind, sondern das erste stellt ein lied der Lfr. dar, und die beiden letzten stehen auf der grenze zwischen Mm. und Lfr. In dem ersten falle handelt es sich um lieder, welche den dialog als grundform haben, und es ist gar nicht nötig, in ihnen eine weiterentwicklung (durch fortfall der

---

[1]) G. P. 53; Parn. 30.
[2]) Vergl. s. 120.
[3]) Rom. 38 (1909), p. 293.
[4]) In dieser arbeit als Lyon 1557, 112, verzeichnet.
[5]) Hier als 28 chans. mus. (1534), 1, verzeichnet.

einleitung) jener alten art zu sehen, und das letzte weist die typische form auf, in welcher die lieder der Lfr. verfaßt sind; daß es in dieser gestalt dialoge enthalten kann, ist nichts außergewöhnliches.

Ursprungsfragen der neuzeitlichen Maumariée. Aus der ansicht Parduccis geht hervor, daß er die lieder des 15./16. jahrhunderts als direkte weiterbildung der mittelalterlichen chansons à personnages betrachtet. Etwas später drückt er es in anderem zusammenhang nochmals aus: „Tuttavia i nuovi poeti derivano senza dubbio in linea diretta dai modelli delle origini nel modo di rappresentarci la donna sia quando parla dei difetti e delle colpe del marito sia quando scaglia invettive e maledizioni contro di lui o liberamente ricorda i propri capricci.“[1]) Auch hier spricht er sich für einen direkten einfluß der mittelalterlichen lieder auf die der neuzeit aus. Hiermit ergibt sich nun sofort eine neue fragestellung: stehen die mittelalterlichen kunstlieder mit den volksliedern der neuzeit in direktem zusammenhang, und lassen sich die letzten aus den ersten ableiten? Parducci bejaht es hiernach, jedoch ist diese auffassung sehr unwahrscheinlich.

Wie bereits bewiesen, ist das allgemeine grundthema im mittelalter und in der neuzeit dasselbe. Aus den angeführten beispielen könnte vielleicht der eindruck entstehen, daß, da die gedanken ungefähr dieselben bleiben, auch die lieder an sich, als deren ausdruck, sich ähnlich blieben. Dies ist aber nicht der fall. Etwas unähnlicheres seinem charakter nach als z. b. die romanze „L'autre jour me departoie de Nivers sospris d'amors“[2]) und „Mon père m'a donné mary, un faux vieillard tout racourcy“[3]) oder die lieder „Quant je chevauchoië“[4]) und „Mon pere m'a mariée a un ort villain ialoux“[5]) läßt sich kaum denken. Oder wenn man auch die variantengruppen wie „Trop tôt mariée“, „La brebis pelade“, „Rosette“ oder die, welche die vernachlässigung der frau in der hochzeits-

---

[1]) Parducci 296.
[2]) R. P. I, 41.
[3]) W. 337.
[4]) R. P. I, 49.
[5]) Lyon 1538, 133.

nacht zum thema hat, oder die, in welcher sich die frau beschwert, daß sie von ihrem armen manne geschlagen wird und in den wald zu laufen droht, mit den mittelalterlichen chansons à personnages vergleicht, so ist ganz deutlich zu erkennen, daß zwar die grundgedanken (vernachlässigung, klagen über schläge oder eifersucht, drohungen mit der untreue) die gleichen sind, daß aber ihre einkleidung in worte und die zur veranschaulichung gewählten situationen auch nicht das geringste gemein haben. Wenn nun die volkslieder vom 15. jahrhundert an die fortsetzung der alten kunstlieder sein sollen, so wäre anzunehmen, daß nicht nur die allgemeinen gedanken, sondern auch die art, sie in worte zu kleiden, die gewählten situationen annähernd dieselben blieben, daß irgendwelche lieder des 15. jahrhunderts und der späteren zeit noch als nachfolger dieser oder jener chanson à personnages zu erkennen wären. Dies ist aber nirgends der fall; somit ist aber auch die behauptung, daß die neuzeitlichen volkslieder mit den mittelalterlichen kunstliedern in direktem zusammenhang stehen, unwahrscheinlich geworden und abzulehnen.

Ferner wäre es seltsam, daß, wenn die neuen lieder als direkte fortsetzung der mittelalterlichen kunstlieder angesehen werden, sich die im mittelalter verhältnismäßig seltene monologform mit dem übergang zum 15. jahrhundert fast zur alleinherrschaft emporgeschwungen haben soll und nicht die viel häufigeren mit einer einleitung des dichters versehenen lieder. Dies wäre noch durch die tatsache erleichtert worden, daß im 15. bis 17. jahrhundert diese form noch wohlbekannt ist und oft gebraucht wird, wie zahlreiche pastourellen und andere anekdotische liebeslieder beweisen, die irgend welche abenteuer der dichter beschreiben. Wenn die neuzeitlichen lieder die fortsetzung der mittelalterlichen kunstlieder sein sollen, wäre viel eher zu erwarten, daß sie wie der größte teil dieser mit einer einleitung versehen sind; es findet sich aber im 16./17. jahrhundert nur ein einziges beispiel, wo dem monolog der frau eine einführung des dichters vorausgeht.[1])

Es ist auch schwer einzusehen, wie diese im konventionellen erstarrten, schablonenmäßigen kunstlieder, die mit dem

[1]) Parn. 30.

ende des 13. jahrhunderts am aussterben waren, noch die kraft gehabt haben sollen, diese blühende volkspoesie hervorzurufen, die so lebenskräftig ist, daß sie sich bis in die jüngste zeit hinein erhalten hat. Um ein direktes weiterleben dieser kunstdichtung in der volkspoesie zu erklären, müßte man die absurd klingende theorie aufstellen, daß ein echter volksdichter, angeregt von den chansons à personnages, den entschluß faßte, das thema dieser kunstlieder auch in volksliedern zu behandeln, und dabei goß er sie in genialer weise so vollkommen um, daß die daraus entstandenen volkslieder mit ihren vorbildern nichts mehr gemein haben als die allgemeinen — der lebensbeobachtung eines jeden offenliegenden — grundgedanken und zugleich so echt volkstümlich und lebenskräftig sind, daß sie jahrhunderte überdauern. Dies ist aber wohl unmöglich, vielmehr werden die mit dem 15. jahrhundert auftretenden volkslieder die nachkommen der volkslieder oder vielleicht gar die lieder selbst sein, die schon das ganze mittelalter hindurch neben der kunstdichtung im verborgenen geblüht haben und deren erste anfänge auch ursprünglich die vorbilder für die höfischen chansons à personnages waren. Daß sie nicht erhalten sind, ist nicht verwunderlich, denn wer hätte in jener zeit interesse daran gehabt, in den handschriften, welche die lieder bekannter kunstdichter enthalten, auch die aufzuzeichnen, welche die bauern oder das einfache volk sangen.

Eine besondere stütze für diese ursprungserklärung ist die monologform. Es kann wohl mit sicherheit angenommen werden, daß die ältesten, volkstümlichen Mm.-lieder monologe der frauen waren, die dann, von jongleurs behandelt, in den meisten fällen mit einer einleitung des dichters versehen wurden, die sie auch beibehielten, als sie rein höfische dichtung wurden; [1]) einige alte chansons à personnages in monologform können als spielerische reminiszenzen einiger dichter an jene alten ursprünglichen monologlieder betrachtet werden. [2])

[1]) G. Paris. J. d. S. 1891, 682.

[2]) Vergl. auch Jeanroy, 85.

Die wieder neu auftretenden volkslieder vom 15. jahrhundert an sind aber zumeist monologe, d. h. sie knüpfen an die älteste form der Mm. an oder sind gar die organische fortsetzung dieser. Wollte man dagegen die lieder des 15. jahrhunderts als fortsetzung der mittelalterlichen kunstlieder betrachten, so müßte man eine zurückführung auf die grundform durch verlust der einleitung konstruieren. Dies ist aber ein unnatürlicher umweg.

Dasselbe gilt auch für die stellung des freundes. In den meisten der vom 15. jahrhundert an wieder neu auftretenden volkslieder wird der freund derart behandelt, daß er fast ausnahmslos in dem monolog der frau nur erwähnt wird, höchst selten handelt er selbst einmal; dieses nurerwähntwerden findet sich aber bereits in den ältesten mittelalterlichen liedern, den monologen, welche am engsten mit den volkstümlichen vorbildern verbunden sind, woraus geschlossen werden kann, daß diese den freund ebenfalls nur kurz in der rede der frau erwähnen. Also auch hier knüpfen die volkslieder des 15. jahrhunderts und der neuzeit wieder unmittelbar an die alten, nicht erhaltenen mittelalterlichen volkslieder an. Eine erklärung der untergeordneten bedeutung des freundes in den neuzeitlichen liedern aus einer reduzierung seiner ausgedehnteren stellung in den chansons à personnages bedeutet gegenüber der direkten verbindung mittelalterliches volkslied—neuzeitliches volkslied einen unwahrscheinlichen umweg.

Diese behauptungen jedoch würden in der luft schweben, würde nicht zweierlei bewiesen: 1. daß die höfischen chansons à personnages auf volkstümliche Mm.-lieder zurückgehen und 2. daß diese volkslieder auch das ganze mittelalter hindurch neben der kunstdichtung bestanden haben, wenn sie auch nicht überliefert sind.

1. Volkstümlicher ursprung der Mm. Das gemeinsame der grundgedanken und die verschiedenartigkeit der auffassung und darstellung in den kunst- und volksliedern beweist, daß beide dasselbe urthema haben; dieses ist aber mit bestimmtheit als volkstümlich zu bezeichnen, da es den alten maitanzliedern entstammt.

Wie jedoch entsteht die Mm. aus dem maitanzlied? G. Paris beschreibt die maifeste folgendermaßen: „A la fête de mai, les jeunes filles échappent à la tutelle de leurs mères, les jeunes femmes à l'autorité chagrine de leurs maris; elles courent sur les prés, se prennent les mains, et, dans les chansons qui accompagnent leurs rondes, elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinement le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles.“ Und einige zeilen später sagt er im anschluß an Jeanroy: „La convention, dans les maieroles, dans les kalendas mayas, était de présenter le mariage comme un servage auquel la femme a le droit de se dérober, et le mari, le „jaloux“, comme l'ennemi contre lequel tout est permis. Ce n'est pas seulement, comme le dit à plusieurs reprises M. Jeanroy, le thème de la „mal mariée“, car dans la plupart de ces chansons on ne fait au mari aucun reproche, si ce n'est précisément d'être le mari: c'est une théorie badine, qui oppose la liberté de l'amour à l'asservissement du lien conjugal.“[1]) Aber es bleibt nicht nur dabei, daß man dem manne den vorwurf macht, daß er der ehemann ist, sondern ein zug der Mms. findet sich schon deutlich ausgedrückt: es ist der, daß die frau nicht auf die vorhaltungen ihren alten, eifersüchtigen mannes hört noch seinen tadel beachtet, sondern zu ihrem freunde hält:

Lo reis i ven d'autra part, eya,
Per la dansa destorbar, eya,
Que el es en cremetar, eya,
Que om no li voill' emblar
La regin' avrilloza.

Mais per nient lo vol far, eya,
Qu'ela n'a sonh de viellart, eya,
Mais d'un leugier bachelar, eya,
Qui ben sapcha solaçar
La domna savoroza. (B., Chr. prov. 121)

Wegen ähnlichen verhaltens wird auch die dame in dem bekannten liede: „Kalenda maya“ gelobt:

---

[1]) J. d. S. 1892, 417.

Bella dona ben aia
que non fai languir son amic,
ni non tem gelos ni castic. (nach Jeanroy 89)

Dies jedoch ist bereits das thema der Mm., welches also in der volksdichtung entstanden ist. Es wird dann von den jongleurs und kunstdichtern — wahrscheinlich in monologform als seiner ältesten, typischen, volkstümlichen gestalt — übernommen, die es dann nach ihrer art weiter ausbauen, indem sie die lieder meist mit einer einleitung versehen. Wie es für den ritterlichen stand ganz erklärlich ist, biegen sie den gegensatz viellart: bachelar in villain: chevalier um, behalten jedoch die auffassung der liebe bei, die im gegensatz zur hofpoesie, welche allerdings auch die außereheliche liebe verherrlicht, die auflehnung gegen den gatten lehrt. Der übergang von volksdichtung in kunstdichtung war zu dieser zeit noch leicht, da die gesellschaft noch nicht stark in kasten getrennt lebte, sondern bürgerliche und adlige an volksfesten gemeinsam teilnahmen, wie es der roman Guillaume de Dôle und andere mehr zeigen.[1])

Jeanroy stellt es als nicht unbedingt sicher hin, daß sich der übergang vom maitanzlied zur Mm. in der volkspoesie vollzogen hat, sondern hält es für möglich, daß die Mm.-lieder erst volkstümlich gewordene kunstlieder sind: „... il peut se faire, en effet, qu'il y ait ici une influence de la poésie savante sur la poésie populaire, que la chanson de mal mariée, devenue populaire dans les provinces méridionales, ne l'ait pas toujours été, ni là, ni ailleurs.“[2]) Jedoch erkennt er die volkstümlichkeit der ältesten ursprünge und vorbilder an, wo es sich noch nicht um Mms., sondern um maitanzlieder handelt: „Qu'ils se rattachent à la poésie populaire par leurs plus lointaines origines et leurs racines les plus profondes, c'est ce que nous croyons.“[3]) Er begründet es, indem er sagt, daß die mittelalterlichen lieder (chansons dramatiques) einseitig den mann verspotten und die echten volkslieder, die heute noch erhalten sind, das lächerliche zu gleichen teilen

[1]) Nach Bédier 153.
[2]) Jeanroy 89.
[3]) Jeanroy 100.

auf alle personen der hochzeit verteilen. Als beispiel führt er einige lieder an, welche tierhochzeiten schildern. Diese annahme auf grund dieses vergleiches — auch wenn die „symbolische“ einkleidung fortfällt — ist jedoch unberechtigt, denn die von ihm angeführten lieder sind keine echten Mms., sondern es sind spottlieder auf die hochzeit, welche, wie er ganz richtig sieht, alle beteiligten an der hochzeit, also mann und frau, verspotten, während aber die eigentlichen Mms., wie in der einleitung betont, ganz im sinne der frau geschrieben sind und der mann allein die kosten des spottes zu tragen hat.

Und noch ein zweiter gegenbeweis: gerade die besonders typischen Mm.-lieder (vernachlässigung der frau in der hochzeitsnacht) schildern den gegensatz zwischen einer jungen frau und einem alten manne. (In den neuzeitlichen sammlungen finden sich hiervon über vierzig varianten!) Dies ist aber genau derselbe kontrast, der sich bereits in der ballade „A l'entrada“ findet. Der vergleich der neuzeitlichen Mm. mit den mittelalterlichen liedern ergibt also ein resultat, welches der vermutung Jeanroys gerade entgegengesetzt ist: die typischen Mm.-lieder der neuzeit knüpfen durch den gegensatz jung—alt direkt an das thema der erhaltenen volkstümlichen maitanzlieder, wie „A l'entrada“ an, welches, wie bereits hervorgehoben, eine vorstufe der Mm. ist.

Ableitung aus der mittellateinischen lyrik kommt nicht in frage. Auch Brinkmann (Lat. Liebesdichtung im MA., Halle 1925, s. 76) führt nur ein einziges beispiel aus einer italienischen hs. an.

2. Annahme volkstümlicher, nicht erhaltener Mm.-lieder. a) Die lieder des 15. jahrhunderts kennen den gegensatz zwischen vieillard und vert galland, zwischen jung und alt; wo sich noch die bezeichnung vilain für den ehemann findet, ist sie nur als schimpfname für den greis zu betrachten, denn tatsächlich hat der vilain dieselben eigenschaften wie der vieillard, und wie bereits gezeigt worden ist, sind auch beide als personen identisch (oben s. 47). Der gegensatz zwischen jung und alt ist aber nicht etwa eine volkstümliche rückbildung des höfischen kontrastes vilain—chevalier, sondern die natürliche weiterbildung der gegenüberstellung

viellart-bachelar, die sich bereits in der ballade „A l'entrada“ findet. Da aber nicht anzunehmen ist, daß die plötzlich wieder neu auftretenden volkslieder vom 15. jahrhundert an ganz spontan, ohne direkte verbindung die gedanken, welche bereits drei jahrhunderte zuvor behandelt worden sind, wieder aufnehmen, so muß angenommen werden, daß sie mit den aus den maifesten entstandenen mittelalterlichen volksliedern durch eine reihe volkstümlicher lieder verbunden sind, welche allein wegen der vormachtstellung der kunstpoesie im mittelalter nicht überliefert sind.

b) Die chansons à personnages schildern mitunter, daß die frauen gegen ihren willen verheiratet worden sind, dies ist aber ein durchaus volkstümlicher zug; denn eins der beliebtesten motive der volksdichtung ist der zwang, welchen die eltern auf die kinder ausüben, sodaß die annahme, daß das mädchen unfreiwillig von seinem vater verheiratet worden ist, unbedingt als eine entlehnung der kunstdichtung aus den volksliedern, welche allein aus den oben erwähnten gründen nicht überliefert sind, anzusehen ist.

Als entstehungsgebiet der chansons à personnages ist entweder Nord- oder Südfrankreich anzusehen. Auch das von G. Paris angenommene mittelgebiet Poitou—Limousin endet schließlich gleichfalls nur in der frage, ob Süd- oder Nordfrankreich die wiege der höfischen lyrik ist.[1]) Jeanroy entscheidet sich für den süden, wobei sein wichtigstes argument die annahme ist, daß die chansons dramatiques als kunstlieder selbstverständlich im süden entstanden sein müssen. Vergleicht man aber die zahl der erhaltenen nord- und südfranzösischen Mms., so stellt sich heraus, daß der süden nur einige wenige beispiele kennt (fünf), der norden dagegen fast das zehnfache. Natürlicherweise sollte dadurch der gedanke naheliegen, daß der norden ihre eigentliche heimat ist, der süden sie dagegen nur spärlich nachahmte.

Jeanroy erklärt diese auffällige tatsache der verteilung, um trotzdem seine behauptung aufrecht zu erhalten, aus dem verschiedenen geiste dieser lieder und der späteren proven-

---

[1]) Nach Voretzsch, 161.

zalischen lyrik: „Ils ont disparu plus tôt au Midi, où nous n'en retrouvons que peu de traces, parceque la poésie métaphysique et subjective ne leur a laissé, surtout dans les recueils, que très peu de place, et les a, pour ainsi dire, étouffés." [1]) Er hält also an seiner ansicht fest, kommt aber trotzdem nicht daran vorbei, anerkennen zu müssen, daß der norden in dieser gattung viel fruchtbarer als der süden war. Diese tatsache spricht aber zweifellos für einen nördlichen ursprung. Da die maitanzlieder in ganz Gallien verbreitet und sicher untereinander sehr ähnlich waren, so ist es gut denkbar, daß aus einem ähnlichen liede wie „A l'entrada" im norden die Mm. entstand und sich dann hier großer beliebtheit erfreute, wie die zahlreichen beispiele beweisen, und wegen des von Jeanroy betonten metaphysischen und subjektiven charakters der provenzalischen höfischen lyrik wurde sie als kunstgattung nie im süden heimisch. Daß die Mms. als neuzeitliche volkslieder ebenfalls in Südfrankreich verbreitet und beliebt sind, ist hierfür kein gegenbeweis, denn wie „A l'entrada" zeigt, ist das thema der Mm. bereits der mittelalterlichen südfranzösischen volkspoesie eigen.

2. Ernste lieder.

Deschamps und die kunstdichter des 16./17. jahrhunderts. Diese lieder des 16./17. jahrhunderts sind in der regel keine volkslieder, sondern sie zeigen, wie kunstdichter das thema einer Mm. behandeln; allerdings sind es meist nicht reine kunstlieder, sondern sie können oft als semipopulaires bezeichnet werden; die lieder der letzten neuzeit dagegen sind echt volkstümlich. Sowohl die lieder des 16./17. jahrhunderts wie diejenigen des 19. und 20. zeigen keine anlehnungen an die chansons à personnages, denn sie sind keineswegs wie diese konventionelle erzeugnisse von kunstdichtern, sondern schildern durchaus realistisch, oft auch in ehefeindlicher satire, die zustände des täglichen lebens, welche eine ehe zerstören.

Lassen sich im 12. und 13. jahrhundert auch keine gegenstücke zur neuzeit belegen, so finden sich aber bereits im

---

[1]) Nach Voretzsch, 155.

14. jahrhundert einige unter den balladen Eustache Deschamps'. Dieses thema zu behandeln war wohl kaum ein anderer so berufen wie er, der mit scharfem blick die sitten seiner zeit in seinen balladen schildert und geißelt. Seine abneigung gegen die ehe ist aus vielen liedern bekannt. [1])

Es ist auffällig, wie ähnlich seine balladen in der allgemeinen auffassung und auch in einigen einzelzügen den chansons semi-populaires des 16./17. jahrhunderts sind. Für die halbgelehrten lieder dieser zeit ist typisch, daß sie einzelzüge, z. b. die eifersucht des mannes, ausführlicher schildern, eine eigenart, die sich bei ihm bereits findet; so heißt es in einer ballade:

Je n'ose aller en bois, ville ne plaine,
Dancer, chanter, manger, boire de vin,
Que le villain, a guise d'un mastin,
Ne m'abbaie, crians: „Que fais tu là?"

(Eust. Desch. V, 27) [2])

Ganz ähnlich klingen die beschwerden einer anderen frau in einem liede des 17. jahrhunderts:

Si ie viens de la boucherie,
Du marché ou de la vieill' tour
Il me dit d'vne grand furie
Que ie viens de traicter l'amour.

Si ie vay iusqu'au bosc-Guillaume
Et puis de la a sainct Aignen
Il me tient pour la plus infame
Qui fut iamais dedans Rouen.

(Rouen 1623_2, 46) [3])

Ein anderes mit Deschamps neu auftretendes motiv schildert die untreue des mannes, wofür sich die frau dadurch rächen will, daß sie ihn ebenfalls betrügt. Auch dieses motiv findet sich im 16./17. jahrhundert in einer chanson semipopulaire wieder. Bei Deschamps erklärt die frau:

Puisqu'il brise son mariaige,
Par saint Arnoul, aussi feray je!

(Eust. Desch. VI, 235) [4])

---

[1]) So rät er einem heiratslustigen: Tu es frans, tu prandras servaige; Homs qui se marie se tue . . (Eust. Desch. V, 138.)

[2]) s. s. 15, anm. 1.

[3]) s. s. 86, anm. 4.

[4]) Vergl. auch Eust. Desch. VIII, 175. s. s. 16, anm. 3.

In einem liede des 17. jahrhunderts droht sie ihrem manne:

Vous & la seruante
M'auez fait vn trait:
Mais i'en peux autant faire
Auec notre vallet. (Paris 1624, 8)

Das motiv der untreue des mannes, allerdings ohne die drohungen der frau, findet sich dann auch in liedern rein ernsten charakters und einigen anderen, die ihnen ähnlich sind, wieder. Im 16./17. jahrhundert sind sie semi-populaires, in der letzten neuzeit dagegen volkstümlich.[1])

Die ähnlichkeit der balladen Deschamps' ist besonders groß mit den kunst- oder halbgelehrten liedern des 16./17. jahrhunderts, weniger noch durch die hier angeführten verwandten motive als durch den geist und die auffassung der darstellung. Hier wie dort sind es die erzeugnisse eines dichters, welcher kritischen blickes die schattenseiten der ehe heraussucht und sie dann in realistischer, oft auch satirischer weise schildert. Die ähnlichkeit bedingt jedoch nicht, daß die dichter des 16./17. jahrhunderts sich an Deschamps anlehnen, vielmehr schildern sie wie jener nur das, was sie sich von einer mißehe vorstellen, oder was sie selbst oft genug beobachten können; da dies aber zu allen zeiten dasselbe ist, so entstehen dann natürlich bei einer lebenswahren schilderung auch ähnliche bilder. Die balladen Deschamps' und die lieder des 16./17. jahrhunderts sind also selbständig und voneinander unabhängig als kunstlieder entstanden.

Genau so wenig dürfen auch die ernsten volkslieder der letzten neuzeit zu Deschamps oder zu dem 16./17. jahrhundert in verbindung gesetzt werden, denn die volkslieder, wie die „Femme du roulier“ sind nur vereinzelte erzeugnisse genialer volksdichter.

Es erhebt sich noch die frage, ob Deschamps und die dichter des 16./17. jahrhunderts zu ihren liedern durch die volksdichtung angeregt sein könnten. Dies ist anzunehmen; für Deschamps läßt sich diese annahme auf grund der form seiner lieder noch näher begründen. Zwar ist er ganz allgemein

---

[1]) z. b. Lyon 1557, 153; Paris 1624, 72; Daym. 60.

ein gegner der ehe und verfaßt auch andere balladen gegen sonstige mißehen, aber es ist doch auffällig, daß er in seinen Mm.-liedern, d. h. in denen, in welchen die frau mit ihren klagen im mittelpunkt steht, die monologform verwendet. Nach der früher aufgestellten theorie haben aber auch im 14. jahrhundert Mm.-lieder im volke bestanden, deren typische form der monolog war, wobei gar nicht ausgeschlossen ist, daß sich dort bereits neben den heiteren liedern auch ernste mit realistischen schilderungen von den sorgen des täglichen lebens fanden. Nichts hätte Deschamps gehindert, die klagen der frau von einem dritten berichten zu lassen oder sie selbst zu erzählen, wie er es in anderen balladen tut, die ebenfalls irgendwelche übel der ehe verspotten, statt dessen aber legt er die beschwerden beständig in den mund der frau. Da dies für alle seine Mm.-balladen gilt, so kann dies kein zufall, sondern muß absicht sein, und daher kann wohl mit recht daran gedacht werden, daß er an die im volke bestehenden Mm.-lieder, welche ja zumeist in monologform verfaßt sind, anknüpft. Daß er sie nicht an die alten chansons à personnages anschließt, ist sowohl wegen des gänzlich verschiedenen charakters des inhalts wie auch wegen der äußeren form (die chansons à personnages haben zumeist eine einführung des dichters) ausgeschlossen. Dasselbe argument gilt auch für die dichter des 16./17. jahrhunderts, die ebenfalls zum weitaus größten teil die monologform für ihre lieder wählen.

Vereinzelte vorläufer der modernen hochzeitslieder. Den größten teil der ernsten lieder der neuzeit bilden die hochzeitslieder. In den sammlungen der letzten fünfzig jahre nehmen sie einen bedeutenden raum ein, während sie in den drucken des 16./17. jahrhunderts nicht zu finden sind. Parducci führt zwei beispiele an, und aus vereinzelten andeutungen einiger anderer lieder kann geschlossen werden, daß sie mindestens bis ins 14. und 13. jahrhundert hinaufreichen. Von den fünf motiven, die in der regel die klagen der frau bilden,[1]) lassen sich an hand von zitaten bis zum 15. und 14. jahrhundert hinauf die beschwerden der frau über ihre

[1]) Vergl. s. 155, 156.

verlorene mädchenzeit und über die wirtschaftlichen nöte im haushalt verfolgen.

Mit dem eingehen der ehe gibt das junge mädchen seine schöne freiheit auf, und die zeit der nöte und sorgen beginnt; so sagt eins, das heiraten soll:

Les filles, qu'on marie, on les mect en soucy.
. . . .
Le lendemain de leur nopces, bon tamps,
adieu vous dis.
(Pard. 1)

Ähnlich erzählt auch die nachtigall in einem liede der neuzeit:

Toute fille qui se marie
Se met en grand souci. (Rld. I, 51)

Das junge mädchen lobt die bequemlichkeit und den wohlstand im elternhaus:

15. jahrhundert:

Je me couche a huyt heures et sy me lieve a dix.
Pendant que je m'accoutre, mon desjuner rosty.
(Pard. I)

Letzte neuzeit:

Quand j'étais chez mon père,
Je vivais sans souci;
Je me levais à onze heures,
[Je] déjeunais à midi.
(Rossat, Schw. Arch. V (1901), 105)

Die vorstellung, daß die männer vor der ehe alles versprechen und nachher nichts halten, findet sich ebenfalls in diesen liedern:

15. jahrhundert:

Ilz vous font mil promesses, qu'ilz n'entendent point garder.
Ilz vous nommeront leurs maistresses, disant que la demourerés.
Vous trouverés le contraire; . . . .
(Pard. 6) [1]

Letzte neuzeit:

Quand les garçons sont en âge,
Ils sont serviteurs assez;
Quand ils sont à leur ménage,
Ce sont des diables déchaînés. (Tarbé II, 86) [2]

---

[1]) s. s. 93.
[2]) s. s. 157, anm. 1.

Aus diesen und ähnlichen gründen bedauert die frau ihre verlorene mädchenzeit:

14. jahrhundert:

Mon premier temps regrette et plain,
Povre femme, . . . (Eust. Desch. VI, 240) [1])

Letzte neuzeit:

Les dam's sont à la fenêtre,
Regrettant leur temps passé.
(Séb., Hte. Bret. 275) [2])

Obwohl die ballade Deschamps' ein kunstlied ist, ist sie doch hier mit zum vergleich herangezogen, da, wie bereits auseinandergesetzt, angenommen werden kann, daß Deschamps seine anregungen vielleicht aus volksliedern bekommen hat; somit würde es sich hier um einen niederschlag eines volksliedes in einem kunstliede handeln. Gestützt wird diese annahme noch durch den echt volkstümlichen charakter des motivs, daß die frau ihre vergangene jugend beklagt, ein zug, der zahlreichen modernen volksliedern eigen ist. Genau so typisch für die volkspoesie ist die auffassung, daß die ehe auf lebenszeit geschlossen wird und nur der tod das band lösen kann. Auch hierfür findet sich bei Deschamps ein beispiel, wenn auch nicht in einem Mm.-liede:

Si fort neue homme au marier:
Et sache que ly mariens
Ne puet ce lien deslier,
Mais fault qu'il demeure prins ens
Jusqu'a la mort. (Eust. Desch. VIII, 196)

Wenn dieses zitat auch keine Mm. ist, so beweist es doch, daß diese vorstellung bereits im 14. jahrhundert existiert hat, und da sie typisch ist für die volkstümlichen hochzeitslieder, wie zahlreiche neuzeitliche beweisen, so kann gefolgert werden, daß auch damals schon (im 14. jahrhundert) ernste, volkstümliche hochzeitslieder bestanden haben müssen. Im allgemeinen drückt die frau die gedanken über die unauflösbarkeit der ehe aus:

15. jahrhundert:

C'est un liën quy trop serre que l'on ne peut deslier.
(Pard. 6) [3])

---

[1]) s. s. 16.
[2]) s. s. 156, anm. 2.
[3]) s. s. 93.

Letzte neuzeit:

C'est un liën, qui ist si fort
Qu' i' ne déliera qu'a la mort. (Buj. II, 37)[1])

In den ernsten hochzeitsliedern nehmen die klagen der frau über den ärger mit den kindern, welche die ganze nacht schreien, die sorgen um das tägliche brot einen bedeutenden platz ein. Auch diese gedanken finden sich bereits in einem liede aus dem 15. jahrhundert. Zwar beschwert sich hier nicht die frau, sondern der mann, aber dieses lied beweist doch, daß es bereits zu dieser zeit lieder gab, welche die wirtschaftlichen nöte und unbequemlichkeiten des täglichen lebens in einem haushalte in ernster, realistischer weise behandeln. Die annahme, daß es sicherlich auch lieder gab, in welchen sich die frau in dieser art beschwert, ist durchaus berechtigt. In dem liede aus dem 15. jahrhundert beschwert sich der mann:

Je m'y souloye aller esbatre
Avecques ces gentilz gallans;
Mais maintenant suis a mon atre
A nourir mes petiz enffans.

Dont l'ung si brait et l'autre crie,
L'autre m'apelle son seignour,
L'autre m'esveille au point du jour:
Je n'ay bonne heure ne demye.

Le grant demande une cotelle,
Et la fillette ung chaperon,
Ma femme sy brait et crestelle:
„Hé! nostre Dame, que feron? (G. P. 34)

In dem liede aus der letzten neuzeit beschwert sich die frau in ähnlicher weise:

Le dimanch' j'allais au bal,
Le soir j'allais m'promener:

A present que je suis femme,
Je ne saurais y aller.

J'ai tout mon ménage à faire,
Mes enfants à contenter.

L'un me crie: „de la bouillie"!
E' l'autr' me dit: „Belle maman,

---

[1]) s. s. 156, anm. 2.

Mets-moi donc ma belle robe,
Que j'aill' voir mon cher amant."

(Trad. IV (1890), 102)

Alter. Aus diesen darlegungen geht hervor, daß sich die ernsten hochzeitslieder auf grund einzelner fassungen bis ins 15. jahrhundert hinauf verfolgen lassen. Aus einigen stellen der balladen Deschamps' kann geschlossen werden, daß sie sicher auch schon im 14. jahrhundert bestanden haben. Nimmt man an, was wohl durchaus berechtigt ist, daß sie ebenso alt sind wie die hochzeitsbräuche, so lassen sie sich bis ins 14. und 13. jahrhundert hinunter belegen, denn die noch um die wende des 20. jahrhunderts bestehende sitte, am hochzeitstage dem „déshabillé" der braut beizuwohnen und nicht eher das schlafzimmer zu verlassen, als bis das junge paar im bett liegt, findet sich bereits in einem mittelalterlichen fabliau.[1]) Dies ist sicherlich nicht der einzige brauch, sondern es wird neben ihm noch viele andere damals gegeben haben, und es ist mit bestimmtheit anzunehmen, wenn die hochzeiten bereits nach alten zeremonien gefeiert werden, daß dann mit ihnen auch ein bestimmter liederschatz verbunden ist.

Entstehung. Diese gesänge sind sicherlich als volklieder, angeregt durch ernste, realistische beobachtung des täglichen lebens, entstanden. Es ist nicht anzunehmen, daß sie sich im laufe der jahrhunderte wesentlich verändert haben, denn da sie meist nur zu bestimmten anlässen, den hochzeitsfesten, gesungen werden, so sind sie fast rituell geworden. So lange das volk unverändert an seinen alten hochzeitsfesten und -bräuchen festhält, so lange hält es auch an den liedern fest, die unzertrennlich mit ihnen verbunden sind. Ihr ton ist oft gewollt feierlich, wodurch sie zwar ihre natürliche anmut verlieren, aber sicherlich die beabsichtigte wirkung, mit ernst und nachdruck auf die kommenden sorgen des ehelebens hinzuweisen, noch erhöhen. Dieses feierliche, etwas gekünstelte verhindert grundlegende variationen, wie es auch für das empfinden der einfachen landleute unmöglich ist, daß an ihrem ehrentage, den sie nach alter sitte feiern, nicht auch die althergebrachten lieder gesungen werden sollten.

[1]) Montaiglon-Raynaud IV, 166 ff.; zitiert nach Preime, 54.

3. Lieder der leichtfertigen frau.

Hier findet sich das geringste vergleichsmaterial, denn während die heiteren und ernsten Mm.-lieder sich als organisch zusammenhängende gruppen darstellen, deren lieder dadurch, daß sie die gemeinsame beziehung auf die ehe als charakteristikum in den vordergrund rücken, eng miteinander verbunden sind, ist die gruppe der Lfr. eine lockere, allgemeine zusammenfassung der lieder, welche die weibliche sinnlichkeit und untreue verspotten. Zusammengehalten werden sie nur dadurch, daß es sich in ihnen um eine verheiratete frau handelt, was aber — wie in der einleitung gezeigt — nur eine besondere, fast unwesentliche variation des grundthemas, die weibliche lasterhaftigkeit zu schildern, darstellt. Aus diesen gründen ist es erklärlich, daß die lieder im einzelnen grundverschieden sind. Daß sie sich zu allen zeiten finden, ist nicht verwunderlich, da sich hier dem „esprit gaulois" ein willkommenes feld bot, seinen hohn und spott über die weibliche lüsternheit ausgießen zu können. Ihre verschiedenheit im einzelnen wird noch dadurch besonders verstärkt, daß sie, abgesehen von der letzten neuzeit, in den seltensten fällen reine volkslieder, sondern meist halbgelehrte sind. Wie wenig gemeinsames — abgesehen natürlich vom grundthema — selbst das 16./17. jahrhundert einerseits und das 18. bis 20. anderseits bieten, ist bereits hervorgehoben worden,[1]) denn beiden epochen sind nur zwei lieder gemein.[2]) Daß das thema bereits bis ins mittelalter zurückreicht, beweisen nicht nur zahlreiche fabliaux, sondern auch schon eins der lieder des ältesten troubadours, Wilhelms IX., und ein lied von Colin Muset.[3])

4. Balladen.

Um zu zeigen, in welch ganz anderer art das thema der schlechtverheirateten frau behandelt werden kann, waren einige mittelalterliche und neuzeitliche balladen als anhang wiedergegeben worden. Ein vergleich der beiden epochen zeigt, daß die einzelnen lieder völlig verschieden voneinander sind;

---

1) s. s. 116.
2) s. s. 112.
3) s. s. 7, anm. 1.

während die mittelalterlichen oft versöhnlich schließen, enden die ungleich dramatisch wirksameren der neuzeit oft mit dem tode der unschuldigen heldin. Ein verschärfen des konfliktes tritt in diesen liedern durch die einführung eines bösen gegenspielers der frau auf, der ihr unglück verschuldet. Ein zweites merkmal trennt ebenfalls die lieder: in den mittelalterlichen spielt der freund eine bedeutende rolle, in denen der neuzeit dagegen fehlt er.

Gemeinsam sind den liedern beider epochen nur die züge, welche für die ballade im allgemeinen typisch sind, wie, daß die handlung in der regel zwischen personen sozial höheren standes spielt und daß die durchaus volkstümliche darstellung würdig und dem ernste des stoffes angemessen ist und nie erotische anspielungen oder gefallen am anstößigen zeigt. Sowohl die mittelalterlichen wie auch die neuzeitlichen balladen sind durchaus echte volkslieder, beide stehen aber in keinem direkten zusammenhang, sodaß die lieder an sich nicht als die fortsetzung der einen aus den anderen betrachtet werden können, sondern es ist der tragische konflikt zwischen mann und frau, beide oft edel, der stets von neuem empfindsame volksdichter zu etwas sentimentaler darstellung in lyrisch-epischen liedern reizte. (Daß sich mitunter auch kunstdichter von diesen themen angezogen fühlen und versuchen, sie in ähnlicher weise zu behandeln, zeigt Audefroi li Bastars.)

5. Zusammenfassende kurze entwicklungsgeschichte.

Als abschluß sei noch einmal kurz die geschichtliche entwicklung der einzelnen gruppen zusammengefaßt.

Die nicht überlieferten volkstümlichen, mittelalterlichen Maumariéelieder heiteren charakters, die im norden aus den maitanzliedern entstanden sind, werden noch als monologlieder, also in ihrer ältesten und typischen form, von den jongleurs übernommen. Von diesen werden sie meist mit einer einleitung versehen und leben dann in dieser gestalt auch in der kunstdichtung weiter. Neben diesen höfischen liedern, die erhalten sind, bleiben aber auch noch das ganze mittelalter hindurch die volkstümlichen lieder bestehen, welche jedoch

nicht in den handschriften überliefert sind. Mit dem ende des 13. jahrhunderts sterben die fast formelhaft gewordenen kunstlieder aus, und mit dem wiederaufblühen der volksdichtung im 15. jahrhundert kommen dann die bis dahin im verborgenen gebliebenen volkstümlichen Mms. wieder an den tag und leben bis zur jüngsten zeit weiter. Im 16., 17. und vereinzelt auch im anfang des 18. jahrhunderts treten neben sie wieder bearbeitungen von kunstdichtern[1]), komödianten und straßensängern. Alle arten, die echten volkslieder, die halbgelehrten und kunstlieder, sind nebeneinander in den drucken dieser zeit erhalten. Von der mitte des 18. jahrhunderts an herrschen dann uneingeschränkt die echten volkslieder, sodaß also die volkstümlichen Mm.-lieder vom 12. bis zum 20. jahrhundert eine zusammenhängende reihe bilden, neben der sich parallel laufend zeitweilige — im mittelalter und im 16./17. jahrhundert — bearbeitungen von kunstdichtern finden, oder mit anderen worten: die Mm.-lieder vom 15. jahrhundert ab sind nicht die fortsetzung der kunstmäßigen chansons à personnages, sondern der verborgen gebliebenen mittelalterlichen volkstümlichen Mm.-lieder. Daß das thema sich auch innerhalb der volksdichtung verschiedene situationen wählt, ist selbstverständlich; jedoch bleibt jede seiner abarten sofort als echtes volkslied erkennbar. Eine graphische skizze soll die entwicklung noch verdeutlichen. (Siehe nächste seite.)

Die ernsten lieder, die zumeist hochzeitslieder sind, lassen sich bis ins 15. und 14. und sogar 13. jahrhundert hinauf belegen, sicherlich sind sie noch älter. Sie sind auf grund realistischer beobachtungen im volke entstanden und bilden von den anfängen bis zur neuzeit eine fortlaufende reihe, neben der sich im 14., 15. und besonders im 16./17. jahrhundert kunst- und halbgelehrte lieder finden, die in einigen punkten von der volkspoesie angeregt sein können, im allgemeinen aber den stempel individueller kunstdichter tragen. Einige ernste volkslieder, welche nicht mit den hochzeitsfeierlichkeiten in

---

[1]) z. b. Cl. Marot, De la jeune Dame qui ha vieil mary (t. II, 92); D'une mal mariée, qui ne veut faire amy (t II, 126); Fille qui prend fascheux mary (t III, 5).

verbindung stehen, sind vereinzelte produkte von echten volksdichtern.

Volkst. maitanzlied

Volkst. Mm.

Kunstlieder bis z. ende des 13. jahrhs., chans. à personnages.

Realist. sat. vereinzelte kunstlieder des 14. jahrhs. m. anklängen an d. ernsten lieder.

Nicht überlieferte volkst. Mm.-lieder d. mittelalters

Gelehrte u. halbgelehrte dichtung im 16., 17. u. teilw. anf. d. 18. jahrhs.

Erhaltene volkst. Mm.-lieder vom 15. bis zum 20. jahrh.

Das thema der lieder der leichtfertigen frau hat zu allen zeiten gelebt. Die ältesten beispiele in liedform finden sich in je einem liede von Wilhelm IX. und Colin Muset. Direkte fortpflanzung oder beeinflussung von älteren und jüngeren liedern liegen nicht vor, denn die lieder sind unabhängig voneinander als ausdruck des esprit gaulois entstanden; abgesehen von der neuzeit sind sie meist kunst- oder halbgelehrte dichtungen.

Gleichfalls lassen sich die balladen, welche echte volkspoesie verkörpern, vom mittelalter bis zur neuzeit verfolgen; aber auch sie sind unabhängig von einander entstanden, ohne daß die jüngeren die direkte fortsetzung der älteren sind.

Anhang.

Ein vergleich der melodien der mittelalterlichen lieder mit denen der neuzeit zeigt, daß die hier zur verfügung stehenden singweisen der verschiedenen jahrhunderte in keinem zusammenhang untereinander stehen, weder die lieder des mittelalters zeigen mit denen des 15., 16., 17. jahrhunderts noch die des 16./17. jahrhunderts mit denen der letzten neuzeit gemeinsame züge, die vielleicht auf ein weiterleben der melodien schließen lassen könnten. Bei der nur geringen anzahl der in das neuzeitliche notensystem umgeschriebenen lieder älterer zeiten kann natürlich in dieser abhandlung keine allgemein gültige behauptung über ein weiterleben der melodien aufgestellt werden.

Um aber ein anschauliches bild von den liedern zu geben, sollen im folgenden einige melodien aus den verschiedenen jahrhunderten — wo nötig in moderner übertragung — wiedergegeben werden.

Mittelalter:[1])

[1]) Die lieder des mittelalters können sowohl romanzen als rondeaux, rotrouengen etc. sein, eine gemeinsame, typische art des musikalischen aufbaues läßt sich an hand des hier zur verfügung stehenden materials nicht erkennen.

modéré

Al en-tra-de del tens clar, E- ya. Pir joi-
e re-com-man-çar, E- ya. Et pir ja-lous ir-ri-
tar, E- ya, vol la re-gi-ne mos-trar K'ele est si
a- mo-rou- se a-la-vi, a-la-vi-
e, ja- lous. Las- saz nos, las-saz
nos Bal-lar en-tre nos, en-tre nos.

(aus Tiersot, Hist. 42; text. s. 188. B., chr. prov. 121)

Sou-frés, ma-ris, et si ne vous a-nuit: de-main m'a-
rés et mes a-mis a-nuit. Je vous def-fenc k'un seul mot
n'en par-lés: Sou-frés, ma-ris et si ne vous a-nuit. Sa
nuis est courte, a-par-mains me-ra-rés, quant mes a-mis a-
ra fait son deduit. Sou-fres, ma-ris, et si ne vous a-
nuit: de-main m'a-rés et mes a-mis a-nuit.

(R.P.I, 22; noten nach Gen. Rond. I. 52; vergl. s 2)

Quant je che-vau-choi-e Tout seus l'au-trier,
De joste une ar-broi-e Pres d'un ver-gier
Jou-er m'en a-loi-e Tout un sen-tier:
Da-me simple et coi-e Vi on-broi-er.
Mult e-stoit bele et jo-li-e,
Cors bien fet, Gor-ge po-li-e,
Quant el me vit ve-nant, Si chan-ta main-te-nant
ce-ste chan-ço-ne-te: Nus ne doit lez le
bois a-ler sanz sa con-paig-ne-te.

(R.P.I, 49; noten Spanke 455; vergl. s 5, anm. 7)

15. jahrhundert!

Ne l'o-se-ray je di-re, se j'ay-me par a-mour? Ne l'o-se-ray je di-

- - - - re? mon pè-re my ma-ri-a Ung pe-tit de-vant le jour. A ung vil-lain

my donna, Qui ne scait bien ne honnour- Ne l'o-se-ray je di - - - - - re.

(Gasté 17; Gérold, Bayeux 17; vergl. S. 68, anm. 1)

16./17. jahrhundert!

As-tu point veu rou-ge nez Le maî-tre des i-vro-

gnes? mon père m'y veut ma-ri-er, As-tu

point veu rou-ge nez? En un vieil-lard m'y veut don-

ner, Il pleut, il vente, il ton-ne: As-tu ....

(Recueil des plus belles chansons des comédiens françois, Caen, Mangeant vers. 1620 nach Rld. t. II, 85. vergl. s. 71 anm 1 Caen 1615_2, 76 als ältere fassung)

Mon pè-re m'a ma-ri-é(e) à un bos-su.

Le pre-mier jour de mes noces il m'a bat-tu(e).

Tu ne la voi-ras plus, Pe-tit bos-su, ta fem-me,

Tu ne la voi-ras plus, Pe-tit bos-su tor-tu.

(Caen 1615_2, 42; noten nach Rld. II, 246; vergl. s. 71)

La bel-le boulan-gè-re a pres-
-té son de-vant, A-vec u-ne lin-gè-re
Pour a-voir de l'ar-gent, Et leurs maris co-
-cus: Co-cus tous pleins de cor-nes,
Vous a-mas-sez beau-coup d'es-cus.

(Caen 1615, Comédiens, 18; noten W. 512; vergl. s. 24)

Letzte neuzeit: Allegro

Mon pè-re m'y a ma-ri-é, J'en-tends le
mou-lin ta-que-ter. A un vieil-lard il m'a don-né, Hé las! mon
Dieu, est-ce ce qu'il me faut! J'entends le moul in ti-que ti-que
ta-que. J'en-tends le mou lin ta-que-ter.

(Aus Tiersot, Hist., 58; wo er von den Mms. sagt: „Toutes sont d'ailleurs sur le même type et nullement variées de ton: quelques citations suffiront amplement à en déterminer le caractère.)

mf mouvement de ronde vif.

Mon pè-re m'y ma-ri-e Dès
l'âge de quinze ans, mais c'est a-vec un hom-me De
quatre-vingt-dix ans, Et moi, pauvre fil-let-te Com-
F
mont pas-ser mon temps, Comment passer mon temps?

(Buj. II, 67; vergl. s. 122, anm. 1)

mf Allegretto F

mon pè- re m'a ma-ri-é A-n'in bos-
mf
su, à-n'in bos-su, Dès le premier soir des nocgle 3 m'a bat-
F
tu, Ah! Ah! ah! ve-nez chez nous, Tot est per-du.

(Buj. II, 52; vergl. s 123, anm. 4)